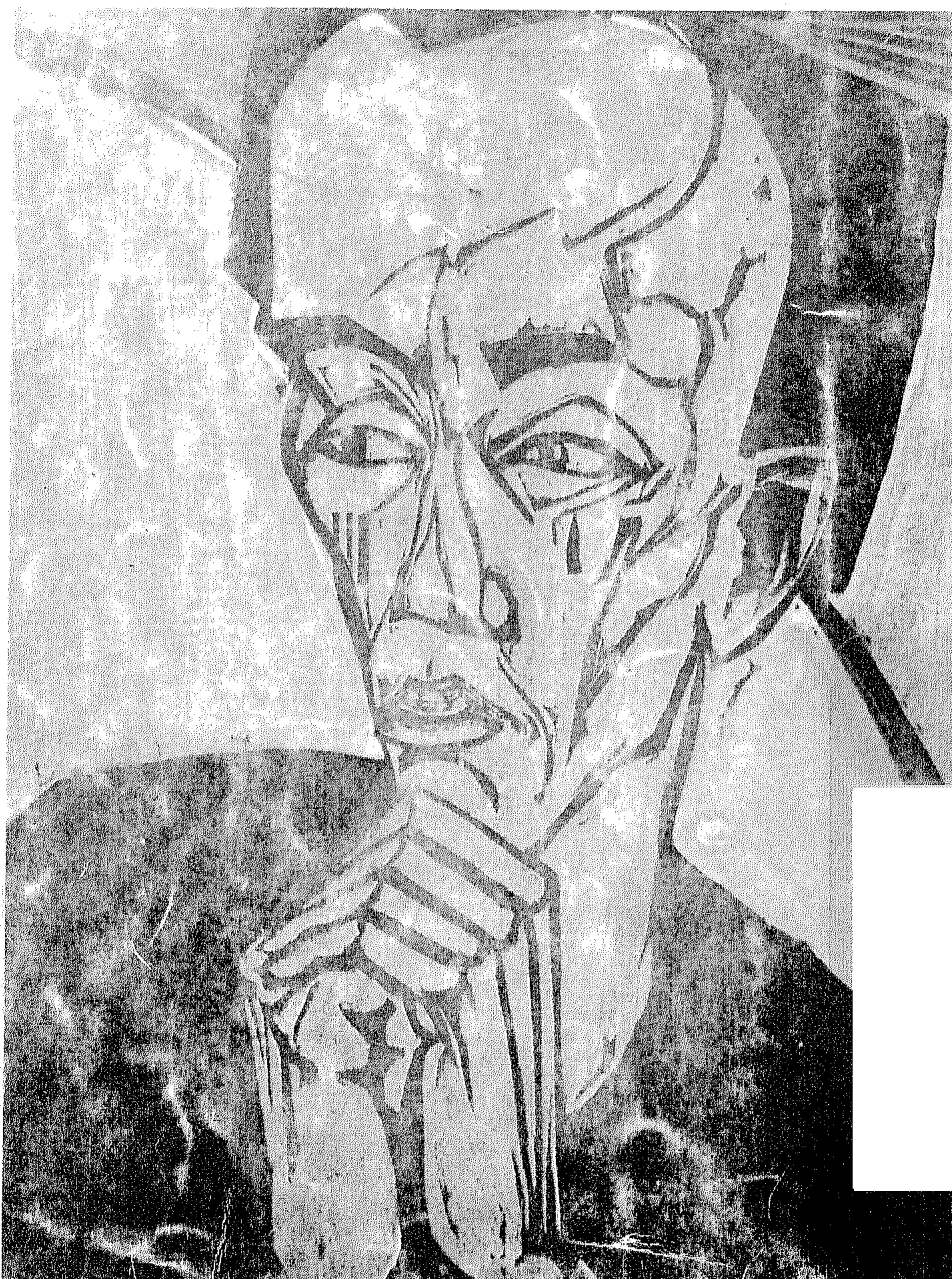


دكتور مصطفى

دراما الأسرة





تأليف

د . مصطفى يحيى

دكتوراه فلسفة النقد الفنى

عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون

الطبعة الأولى

١٩٩٣



دارالمعارف

الناشر : دار المعارف ١١٢٩ شارع كورنيش النيل القاهرة - ج. م. ع.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ رَبِّ

زُطَنِكَ عَلِيمًا ﴾

صدق الله العظيم

إهداء

إلى من . . . علمنى حرفاً
وأضاء للمعرفة درباً

المؤلف

مقدمة

يتناول هذا المؤلف بالتحليل النقدي والمقارنة القيم التشكيلية في أعمال فناني مطلع القرن العشرين . ذات السمات الدرامية الناتجة عن تصادم قيم الفنان المثالية للحياة من حوله مع واقعه المادى المعاش .. مما دفع كثير من هؤلاء الفنانين إلى إبداع عالم فنى يتفق ويتسق مع عالمهم الذاتى الخاص .. وكما يودوا أن يصيروا الحياة من حولهم ..

وظهرت هذه السمات الدرامية فى أعمالهم نتيجة لتعقد الحياة الاجتماعية والصناعية والسياسية فى أوربا فى الفترة ما قبل الحرب العالمية الأولى وأيضاً فى المرحلة ما بين الحربين العالميتين .. ندركها فى شكل ومضمون أعمالهم وأيضاً فى أبعادها النفسية والفلسفية والاجتماعية . حيث لجأ الفنان إلى أعلاء عالمه الداخلى الخاص كرد فعل احتجاجى على الواقع الخارجى المادى .

وقد عانى الفنانين فى تلك الفترة من حالة اغتراب فنى - فكانت أعمالهم التشكيلية مرآة عاكسة لعالم الفنان الخاص الذاتى المأزوم مرددة من جهة أخرى صدى مأساة إنسان العصر تجاه تحديات حديثة قدرية لا يقوى على مواجهتها فى واقعه اليومى المعاش بل هو مدفوع لصراعها الغير متكافئ دفاعاً عن المبادئ السامية والخير ضد الزيف والخداع . كأبطال التراجيديات القديمة - فقد كان شعارهم فى تلك الفترة (الإنسان خير) . وقد طاردتهم السلطات النازية فى أوربا بالاعتقال والقتل والتحقير والمنع من ممارسة الفن بل والتلخص من أعمالهم بأبخس الأثمان .

فجأت أعمال تلك الحقبة حاوية لمعادل تشكيلى لدراما الإنسان الفرد نتلمسه فى المفردات التشكيلية ورؤياهم للعالم الجديد من حولهم فتغيرت نظرتهم للحياة تبعاً لذلك فأثت أعمالهم تبحث عن الحرية المطلقة بروياً متمردة قلقة منحازة للإنسان المواطن الفرد داخل قيم عصر التحولات السريعة ..

يناقش المؤلف فى الباب الأول أعمال الفنان (فان جوج) الثائر . بالتحليل والمقارنة من خلال منهج نقدى أما فى الباب الثانى فيتناول أعمال فناني المدرسة الألمانية التعبيريون والتجريديون من خلال جماعات الجسر والفارس الأزرق واتحاد الفنانين الجدد والجمعية الحديثة وأيضاً فناني الموضوعية الجديدة وغيرهم من خلال تحليل أعمال تسعة وعشرون

فنانا وعلاقة القيم التشكيلية والأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية فى أعمالهم مع أعمال الفنانين المصريين .

أما الباب الثالث يتناول بالنقد التحليلى أعمال المدرسة الفرنسية وفنانيها الوحشيون والتعبيرون من خلال أعمال ثلاثة عشر فنانا .

مستعرضًا أعمال التصوير الزيتى والرسم والحفر فى هذا المؤلف .

وفى النهاية أتقدم بالشكر العميق لكل من قدم لى مساعدة على إنجاز هذا المؤلف ومن تعاون معى فى الطباعة والنسخ والمراجعة وإخراج الصور الفتوغرافية .. ومن أمدنى بالمعلومات التوثيقية بالمركز الثقافى الألمانى والمركز الثقافى الفرنسى ومركز المعلومات والأرشيف بجريدة الأهرام ونقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة وإدارة التسجيل المرئى والميكروفيلم بالمركز القومى للفنون التشكيلية ومدير وأمناء متحف الفن الحديث بوزارة الثقافة .

وإلى لقاء فى طبعات قادمة إن شاء الله

وبالله التوفيق ،

د . مصطفى يحيى

ديسمبر ١٩٩٢م - القاهرة - المعادى الجديدة

فهرس

الباب الاول

الصفحة

- * فان جوخ الشاعر ١١
أعماله بعد مرضه العصبي ١٤
* حواشى الباب الأول ٢٧

الباب الثانى

- * المدرسة الألمانية ٢٩
* الناقد هيروارث والدين ٣٢
أولا : - جماعة الجسر - درسدن - ١٩٠٥ - ١٩١٣ ٣٤
١ - أرنست لودويج كيرشز ٣٩
٢ - أيرك هيكل ٤٧
٣ - كارل شميدت روتلوف ٥٧
٤ - أوتو ميولر ٦٢
٥ - ماكس بخستين ٦٨
٦ - أيميل نولد ٧١
ثانيا : اتحاد الفنانين الجدد - ميونخ ٨١
ثالثا : الفارس الأزرق - ميونيخ (١٩١١ - ١٩١٤) ٨٥
١ - وسيلى كاندنسكى ٨٩
٢ - جابريل مونتر ٩٧
٣ - فرانز مارك ١٠١
٤ - أليكس فون جولينسكى ١٠٦
٥ - بول كلى ١٠٩
٦ - أوجست ماك ١١٦
٧ - هنريك كامبندونك ١٢١

| | |
|-----|--|
| ١٢٣ | ٨ - ماريا دى ويريفيكين |
| ١٢٥ | رابعًا : (أ) صالة الشعب - ١٩٠٢ - هاجن |
| ١٢٦ | (ب) رابطة محبي الفن - ١٩٠٩ - دوسلدورف |
| ١٢٧ | ١ - كريستيان رولفس |
| ١٢٩ | ٢ - هنريك نوين |
| ١٣٠ | ٣ - ويلهلم مورجنر |
| ١٣٢ | خامسًا : - جماعة برلين القديمة |
| ١٣٤ | سادسًا : - الجمعية الحديثة - مجلة العاصفة |
| ١٣٧ | ١ - أوسكار كوكوشكا |
| ١٤٥ | ٢ - لونييل فينينجر |
| ١٥٠ | ٣ - ألفريد كوبن |
| ١٥٢ | ٤ - لدويج ميدنر |
| ١٥٦ | ٥ - أيجون سخيل |
| ١٦٣ | ٦ - كارل هوفر |
| ١٦٣ | ٧ - بولا مودرسوهن بيكر |
| ١٦٤ | ٨ - أرنست بارلاخ |
| ١٦٧ | سابعًا : - فناني الموضوعية الجديدة |
| ١٦٧ | - هل من طبيعة جديدة |
| ١٦٩ | ١ - لوفيس كوارنث |
| ١٧١ | ٢ - أتوديكس |
| ١٧٥ | ٣ - جورج جروسز |
| ١٨١ | ٤ - ماكس بيكمان |
| ١٨٩ | ثامنًا : - معرض الفن المنحل - ميونخ - ١٩٣٧ |
| ١٩٦ | * حواشي الباب الثاني |

الباب الثالث :

| | |
|-----|--------------------|
| ١٩٩ | * المدرسة الفرنسية |
| ٢٠٣ | ١ - بول جوجان |

الصفحة

| | |
|--------------------------------|-----|
| ٢ - أندري دوريان | ٢٠٧ |
| ٣ - كيس فان دونجن | ٢١١ |
| ٤ - جورج روة | ٢١٨ |
| ٥ - موريس دي فلامنك | ٢٢١ |
| ٦ - فرنسيس جروبر | ٢٢٥ |
| ٧ - أدوارد جويرج | ٢٢٨ |
| ٨ - برنارد بوفيه | ٢٢٩ |
| ٩ - مارسيل جرومير | ٢٣٢ |
| ١٠ - أميدو ميدولياني | ٢٣٤ |
| ١١ - مارك شاجال | ٢٣٧ |
| ١٢ - حاييم سوتين | ٢٤١ |
| ١٣ - بابلو بيكاسو | ٢٤٥ |
| * حواشي الباب الثالث | ٢٥٧ |
| - فهرس الأعمال الفنية والوثائق | ٢٥٨ |
| - المراجع العربية | ٢٦٦ |
| - المراجع الأجنبية | ٢٦٩ |

الباب الأول

فان جوخ الثائر

فان جوخ الثائر (١٨٥٣ - ١٨٩٠) :

من مواليد عام ١٨٥٣^(١) فى (زونديرت) وهى إحدى قرى هولندا وله ست أخوة لأب قسيس .. وبدأ حياته العملية فى سن السادسة عشرة بائعاً فى محل (جيوبيل) لبيع اللوحات الفنية فى (لاهاي) .. وهنا جاء له الإحساس البسيط بالفن وعالمه .

وشاهد لوحات (رامبرانت - كورو - ميليه) .. ونقل إلى محل (جيوبيل) فى (لندن) .. ووقع فى صدمة عاطفية نتيجة لفشله فى حب فتاة (أرسولا) وقد سخرت منه عندما كاشفها بحبه .. مما أصابه بياس غريب أدى إلى لوثة دينية أثرت على عمله فى محل بيع اللوحات .. ونقل على أثرها إلى فرع المحل فى (باريس) عام ١٨٧٦ ... وزار متاحف الفن وتأثر بالأفكار التقدمية الإنسانية .. وفصل من عمله فى سنة ١٨٧٦ ودرس (اللاهوت) لمدة قصيرة .. وعمل كواعظ دينى فى منطقة (البوريفاج)^(٢) فى بلجيكا عام ١٨٧٨ وهى مليئة بمناجم الفحم والعمال هناك يعيشون فى عالم بئس بدون أى ضمانات أو إمكانيات مناسبة للحياة البسيطة أو رعاية صحية أو اجتماعية ودأب على مساعدتهم بكل الوسائل الممكنة .. وبدأ رث الثياب والمظهر كثير الانفعال وبعد عام فصل من عمله لعدم محافظته على المظهر الدينى اللائق .

وأرسل إلى أخيه الأصغر (ثيو) الذى كان يعمل فى باريس فى محل لتجارة الأعمال الفنية خطاب يذكر فيه^(٣) (منذ أكثر من خمس سنوات - أو لا أعرف بالضبط كم فات من الوقت - أمضى بلا عمل أو أكاد متخبطاً هنا وهناك .. على أن الشئ الوحيد الذى يؤرقنى هو كيف يمكننى أن أكون نافعا فى هذا العالم ؟ ألا يمكننى أن أقدم هدفا .. وأصبح مجدياً على نحو ما ؟ هناك شئ فى داخلى .. ترى ما هو ؟ ؟)

ثم يرسل له بعد أيام أيضًا خطاب يذكر فيه .. (٤) (بالرغم من كل شيء سأعاود النهوض .. سأخذ قلمي الذي هجرته في غمرة يأسى .. وأمضى قدما مع رسومي .. يبدو أن كل شيء تبدل بالنسبة لي الآن) .

وساعده أخوه بالمال البسيط طوال السنوات العشر القادمة وهي كل ما بقى من حياة فينسنت فان جوخ .

وأنتج رسومات .. عن حياة الفلاحين وعمال المناجم .. بإحساس عاطفى حزين . وصدم عاطفيا مرة أخرى عام ١٨٨١ مع ابنة عمه .. وذهب إلى (لاهاي) عند ابن خاله المصور (أنطون موف) وسرعان ما اختلفا لأن فان جوخ ثائر دينى وأنطون موف مقتنى للمناظر الطبيعية . أكثر مما هو فنان وفى عام ١٨٨٣ عاد فان جوخ إلى بيت والديه فى (نيونين) .. وكان يحمل مشكلة (ماذا يرسم) (٥) ولاحظ الفلاحين حول القرية التى يقطنها فكان يتحدث معهم ويساعدهم فى عملهم .. ويقوم برسم ملاحظهم وإيديهم وذلك أثناء عملهم فى الحقل .

وأنتج فى هذه الفترة لوحته (الحذاء) و (آكلوا البطاطس) بطريقة خشنة وبعيدة عن أى عاطفة وذات إظلام داخلى وشحنة نفسية كبيرة .. وبعد عن العناصر التقليدية فى حياة الفلاحين .. وبعد عن تأثره بالفنان الفرنسى (مليت) .

وقد وصف فان جوخ لوحته (آكلوا البطاطس) ضمن خطاباته إلى ثيو (٦) (إننى أعمل من جديد فى لوحة أولئك الفلاحين الذين تجمعوا حول طبق من البطاطس فى إحدى الأمسيات . وطوال هذه الأيام التى كنت أعمل خلالها فى لوحتى تلك كان الأمر بالنسبة لى معركة متصلة) .

وفى نوفمبر عام ١٨٨٥ توفى أبوه واكتشف الرسوم اليابانية وأحس فيها بالتوازن والصفاء والتحق بأخيه ثيو فى فبراير سنة ١٨٨٦ بباريس وتعرف بالفنانين التأثيريين الفرنسيين مثل (كاميل بيساو - هنرى تلوزلوتريك - إميل برنارنت) وذلك بمساعدة أخيه وحاول بيع لوحاته لحل (جويل) وتعرف على (جوجان) .. ولاحظ الذكاء والثراء الفنى فى لوحات التأثيريين ومجموعاتهم اللونية .. وفى نفس العام التحق فان جوخ بمرسم (كورمون) الأستاذ الأكاديمى فى المدرسة الأهلية للفنون الجميلة .. وعرض بعض أعماله فى محل (الأب تانجى) بجوار لوحات (مونية - سيزان - لوتريك

- جوجان - سينيكا - سورا) .. ودرس لوحات سورا وتأثر بالأسلوب التقيطى ..
وضياء ألوان التأثيرية .. ومن خلال مناقشاته الفنية مع بول جوجان اقتنع بقوة تعبير
الألوان النقية .

وفى فبراير سنة ١٨٨٨ سافر إلى الجنوب (آريس) فى منطقة (بروفنيت)
باحثا عن الدفء والضياء .. وعند وصوله كان الطقس ربيعاً وانبهر بضوء البحر
المتوسط .. ونقاء الجو وصفاء الطبيعة وأيضاً الشمس الحارقة الدافئة التى تتوج كبد
السماء .

وأنتج مناظر طبيعية لألوان دافئة (منظر من آريس) و (الأشجار فى الخريف)
وبدأ يركب اللوحة من خلال مفرداتها مبعدا النقل من الطبيعة مثل الانطباعية بل
صار المنظر يدخل مخيلته ملتهبا فى وهج الشمس إلى ذاته الذى يعود فيقذفه على
اللوحة من خلال انفعال نابض بالحياة الطبيعية مثل (طبيعة صامتة مع زجاجة) ..
وبالرغم من تأثره بالانطباعية فى ضربات الفرشاة لكن ضربات فرشاته كانت ذات
جراءة وأعرض مساحة وأكثر انطلاقا وحيوية .

شكل (٢)
- فان جوج
- صورة الفنان بجليون



وكتب إلى أخيه ثيو يشرح أعماله^(٧) (بدلا من أن أحاول أن أنقل بالضبط ما هو
أمام ناظرى استخدام اللون استخداماً جائزاً حتى أعبر عن نفس بقوة أشد) .

ولم يكن ذلك عن طريق أسلوب التعادل اللوني الذي أتبعه الفنان سوزا - بل أندفاعاً مع ثورة من العاطفة المعبرة الصادقة ليحقق ما أسماه (تزاوج الشكل واللون) كان دائماً يبحث عن الداخل لا الخارج . عندما يصور الشمس يريد أن يصل إلى الإحساس بالدفع والتوهج ... وعندما يصور شخصاً فإنما يصور أعماقه وأجاسيسه عبر ملامحه داخل اللوحة وكذلك آماله ..

وفي نشوة التحرر من الذات صور كل شيء تقع عليه عينه صور الطبيعة في الخلاء وفي قيط الشمس وغطت لوحاته بغلالة صفراء ملتهبة .

* أعمال فان جوخ بعد مرضه العصبي :

وبعد شهوز قليلة أصبح فان جوخ فناناً تعبيراً .. ودعى جوجان أن يشاركه مرسمه في الجنوب وذلك في أواخر سنة ١٨٨٨ وكانت تلك الزيارة بداية لكارثة لفان جوخ فاختلافا كثيراً في الحياة معا داخل مرسم واحد وتوترت العلاقة بينهما .. وقبل عيد الميلاد سنة (١٨٨٨) تشاجرا معا .. وفوجئ فان جوخ بنوبة الصرع الهستيرى تداهمه .. وقطع أذنه اليسرى .. وبعد هدوئه رسم لوحته (الرجل الذي صلح أذنه) في يناير سنة ١٩٨٩ - وأدخل مستشفى للأمراض العقلية ورسم لوحة للطبيب (راى) الذى عالجه ورسم الطبيب ذو ظلال أسفل عينه خضراء وفم بنفسجى وعنق أحمر .. وعاودته نوبة الصرع الهستيرى بعد ذلك وانهارت قواه العقلية وذهب إليه المصور (سينيكا) .. وأدخل بعد ذلك مصحة (سان ريمى) بالقرب من (آرل) وذلك فى التاسع من مايو سنة ١٨٨٩) .. وبذلك إنتهت مرحلة (آرل) التى كانت أكثر مراحل الفنية إزدهاراً وإثماراً وأكثرها ذاتية وأصالة وتعبيرية عما كان يصارعه من خرائب وحطام داخل جسده المعتل .

وفى التاسع من مايو سنة (١٨٨٩) كان فان جوخ فى مصحة (سان ريمى) وأنتج بها مائة وخمسين لوحة وعديد من الرسوم .

وكتب لأخيه ثيو يقول^(٨) (إن عملى هو ملاذى وخلصى .. وهو الذى ينتشلى من هذا الحضيض الذى ألقى به إليه قدرى المحتوم) وأنتج فى تلك الحقبة لوحته عن السجناء وهى تصور فناء ضيقاً فى سجن على الأسوار .. ويدور فى الفناء عدد من المسجونين ذو ظهور منحنيه وأرجلهم بها أغلال .. وأحد هؤلاء المسجونين الفنان نفسه وبدأت على ملامحه ثورة دفينه .. وقال فان جوخ عن لوحته هذه وجميع أعماله أيضاً^(٩)

(إنها صرخة أسي صادرة من أعماقي) ويرسل إلى أخيه مرة أخرى^(١٠) (لقد حررت اللون حاملا إياه إلى منتهى قوته وتعبيرته) (هذا اللون ليس حقيقة محلية بل هو لون مجرد يوحي بغاطفة ما .. لقد حاولت أن أعبر بالألوان عن العواطف الإنسانية العامة .. إننى أحس إحساسا جادا بأن حياتى هى حياة فاشلة . هو ما جعلنى أعانى عناء دفينا .. وحملنى على أن أجرى إزاء عذابى وسائل دفاع شتى : الدين - عمل الخير - الفن - وأهب نفس للرسم بحماس يتزايد كلما تزايد إحساس بأننى مهدد بنوبة مقبلة قد لا تبقى ولا تذر) .

ومن خلال آلامه وصراعه مع نوبات الصرع : صور لوحته (المصححة فى الخريف) و (أشجار السرور فى حقل القمح) ومناظر أخرى ذات إحساس عصبي محموم مثل شمس تدور ذات إيقاعات حادة وإحساس غامض وأشجاره أصبحت حادة ملتوية شامخة مثل (المسلات المصرية) وحقول القمح صورها من خلال قضبان نافذته بأحساس دفين بالمرارة .

وصور الفنان نفسه وهو فى مصححة سان ريمس وذلك للمرة الأخيرة ملخصاً معاناته وصراعاته وخرايبه وحطامه الداخلى فى تلك اللوحة التى تعطينا الإحساس المعبر عن قسوة المعركة التى تدور فى أعماق هذا الفنان .

وفى فبراير سنة ١٨٩٠ نشرت مجلة (الميركيو دى فرانس)^(١١) للناقد (البيراوريه) أول مقالة عن أعمال فان جوخ تحت عنوان (المنسيون) وقال الناقد (إن ما يميز أعمال فان جوخ هو القوة البالغة والعنف فى التعبير . إنه يسجل تسجيلا حاسما الخصائص الأساسية للأشياء . ويبسط الأشكال فى جرأة وفى ألوانه وخطوطه المتأججة بالعاطفة وإصراره العنيد على الوقوف فى وجه الشمس والتحديث إلى قرصها الباهر تتجلى قوته كفنان وجرأته كرجل .. على أنه فى بعض الأحيان أيضا يبدو إنساناً رقيقاً إلى أقصى حدود الرقة .. ولعل ما يميز لوحات فان جوخ ورسومه هو فهمه العميق للموضوع الذى يرسمه . وتقصيه فى غير ما ككل عن جوهر الأشياء ، وحبه الصادق للطبيعة .. ولكن هل سيقدر لهذا الفنان الأصيل الضليع ذى الروح الغامرة بالضياء أن ترد إليه الجماهير بعض ما يستحقه من تقدير وإكبار فتدخل إلى قلبه السكينة ؟ .. لا أعتقد أن ذلك بالشئ القريب .. فهو إنسان جد بسيط ومتواضع ومرهف الحس .. وهى صفات

يستهيئ بها مجتمعنا المادى.. ولن يفهم حساسيته المرفهة إلا من كان مرهف الحس مثله ؟

وكان يصور حقول القمح خلف المستشفى وفي سبتمبر سنة ١٨٩٠ - كتب (١٢)
(أننى أرى فى هذا المكان شكل غامض يحارب مثل الشيطان فى وسط النار ليصل إلى الانتصار فى النهاية .. إننى أرى فيه صورة الموت .

... وأرى أن البشرية تحصد مثل سنابل القمح الذى يحصدها ذلك الرجل .. وهكذا يكون (إذا أردت) .. ولكن ليس هناك شىء محزن فى ذلك الموت أنه يسير فى طريقه إلى ضوء النهار .. مع فيضان ضوء الشمس على كل شىء وبضوء ذهبى نقى) .

وفى عزله فى ربيع سنة ١٨٩٠ تغلبت عليه الوحدة وفى حرارة الجنوب التى أعطته نشاطا فى بدء وصوله أعطت له الخوف أخيراً .

وينصحه أخيه ثيو للذهاب إلى (أوفير سيرواز) ليستشير الطبيب (باول جاشيت) صديق التأثيرين ليساعده فى مرضه .

ونزل فى فندق صغير فى (أوفير) ورسم كنيسة (أوفير) بإيقاعات عنيفة أمام سماء داكنة الزرقة وسطح الكنيسة ذو جانب أحمر والآخر برتقالى ..

وعاد مرة أخرى إلى رسم الأشخاص فرسم الطبيب (جاشيه) فصوره ذو قلنسوة بيضاء وسترة زرقاء .

وكتب يقول (١٣) (إن ما يلهب حماس أكثر من أى شىء فى التصوير هو البورتريه -البورتريه الحديث إننى أمل أن اكتشف سره من خلال اللون ، رغم إننى لست وحدى فى هذا المضمار ولاشك . إن ما أريده هو هذا - أننى وإن كنت أبعد ما أكون عن أن أدعى أننى قادر على تحقيق كل هذه الأمور إلا أننى أعمل فى سبيلها - إننى أريد أن أصور بورتريهات تعطى الإحساس للناس بعد مائة عام بالشخصية الماثلة أمامهم - ومن الواضح أننى لا أحاول أن أفعل ذلك من خلال الشبه الفوتوغرافى . بل من خلال التعبيرات العاطفية ، مستخدما فى ذلك فهمنا للون واستجاباته الحديثة) .

وفى تلك الفترة رسم صور ذات أفق واسع بإحساس بائس مثل (حقل القمح والغربان)^(١٤) (إنها حقول واسعة من القمح تحت سموات ممطرة) .. هذا ما كتبه لأخيه ثيو وأكمل قائلا^(١٥) أننى لا أحتاج أن أخرج من طريقي لأحاول أن أعبر عن الخوف والعزلة الطويلة)

ووصل التوتر العصبى لديه إلى قمته وصور مبنى البلدية فى الرابع عشر من يوليو سنة ١٨٩٠ بلمسات مرتجة وخطوط ملتوية ذات نسب غريبة ممتدة إلى أعلى .

وفى السابع والعشرين من يوليو سنة ١٨٩٠ صعد إلى أحد الروابي القريبة من أوفير ليصور حقول القمح . ومع غروب الشمس أطلق الرصاص على صدره .. وتوفى بعد يومين وذلك فى التاسع والعشرين من يوليو عام ١٨٩٠ مات فينسنت وهو يقول لأخيه^(١٦) (لا فائدة . إن الشقاء لن ينتهى أبداً)



شكل (٧) آكلو البطاطس (٣٢,٢٥ × ٤٥ سم) أبريل - مايو سنة ١٨٨٥ امستردام - متحف ريجيكس أنتج فينسنت لوحة (آكلوا البطاطس) فى الفترة ما بين أبريل ومايو سنة ١٨٨٥ - وفى نوفمبر تحرك إلى (أنتورب) Antwerp ونلاحظ فى لوحة (آكلوا البطاطس) البناء الفنى المتزن من حيث النسب التشريحية العامة وطريقة جلوس هؤلاء الفلاحين لتناول وجبة العشاء فى منزلهم الريفى بعد يوم عمل شاق وتتكون هذه الأسرة من خمسة أفراد . رجلان وامرأتان وصبية تعطى لنا ظهرها يجتمعون على مائدة صغيرة وفوقهم موقد كيروسين داخل ذلك المنزل الريفى البسيط معطيا للوحة البساطة والتوضوح فى جنسة جميع أفراد الأسرة ويخيم على اللوحة حالة الاكتئاب النفسى واليأس والإحساس بما يعاينه هؤلاء الفلاحون من شقة فى العمل طوال اليوم فى الحقل .. يساعد فى إعطاء هذا الإحساس المفعم بالأسى والتعاسة تلك الإضاءة المخافتة المنبعثة من موقد الكيروسين المعلق

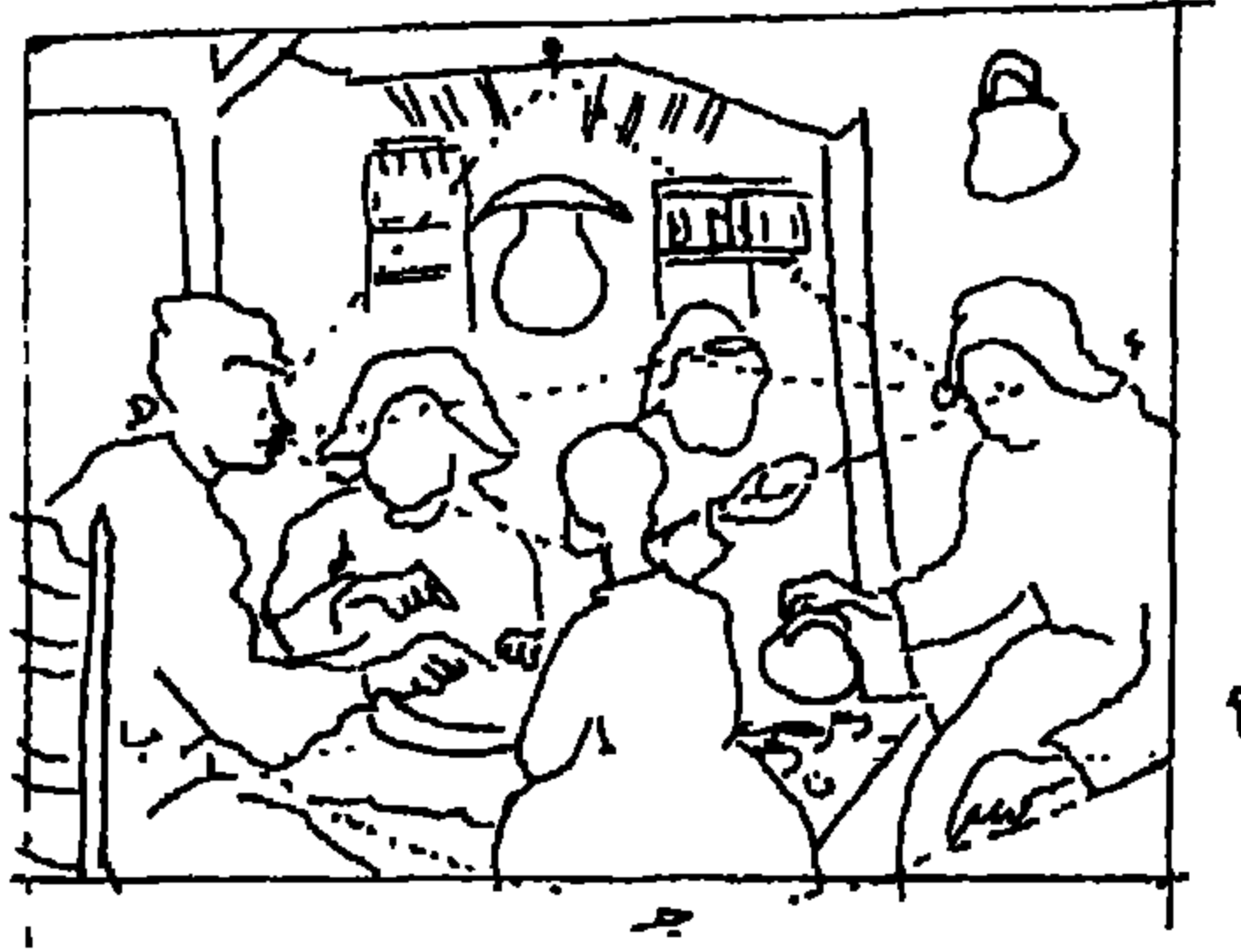
فى سقف الحجرة الخشبية والوجوه التعيسة ذات الألوان السميكة والأيدى التى لم تغسل من قبل بل أتو هؤلاء الفلاحين إلى تناول العشاء بدون غسيل أيديهم ووجوههم .. معطيا الفنان للوحتة اللون الأخضر الغالب على اللوحة مع درجات متعددة من البنى الغامق والأصفر المائل إلى الحمرة القليلة .. والإضاءة فى لوحته داخلية يصدرها هذا المصباح الكبير وسينى المتواضع والموضوع فى منتصف اللوحة . وأعلى منضدة العشاء الصغيرة فى النهاية يلاحظ المشاهد لهذه اللوحة حالة البؤس والشقاء المرتسمة على ملامح هؤلاء الفلاحين وأيضاً أيديهم الخشنة وملابسهم المتواضعة .. وقد نجح الفنان فى التعبير عن حياة هؤلاء الناس وما عانوه من قسوة العمل فى ظروف صعبة كما ذكر ذلك فى خطاباتة لأخيه ثيو عندما تكلم عن هذه اللوحة^(١٧) (إننى أعمل من جديد فى لوحة أولئك الفلاحين الذين تجمعوا حول طبق من البطاطس فى إحدى الأمسيات وطوال هذه الأيام التى كنت أعمل خلالها فى لوحتى تلك كان الأمر بالنسبة لى معركة متصلة .. لقد حاولت أن أوضح كيف أن هؤلاء القوم الذين يأكلون البطاطس تحت ضوء المصباح قد قلبوا التربة طوال النهار بذات تلك الأيدي التى يغمسونها فى الطبق لقد أردت أن اثير الإحساس بنمط من الحياة جدد مختلف عن ذلك النمط الذى يحياه أهل المدينة .. لهذا فاست نهتسا عن الإطلاق بأن تلقى لوحتى استحسان الجميع أو إعجابهم جالا .. على أن من الخطأ .. فى اعتقادى أن نضفى على لوحة ريفية النعومة التقليدية .. لو فاحت لوحة قروية بدخان الخبيز والبخار المتصاعد من قدر البطاطس حسنا - لن يكون فى ذلك عوار .. وإذا فاضت من مذود للبهائم يتانة الروث ، حسنا إن هذا من مقتضيات المذود .. وإذا كان للحقل رائحة القدح والبطاطس أو السماد .. فهذا أمر صحى .. وبخاصة بالنسبة لأناس فى المدن .. إن اللوحة الريفية ليست بحاجة أن تكون معطرة) ..

وبذلك أراد أن يقول أن تلك الأيدى التى تأكل البطاطس هى نفسها التى حفرت الأرض فى الحقل وبها بقايا الحقل ورائحته ذاتها .. وأن تلك الملامح المتعبة البائسة لنفس الفلاحين عمال الحقول الواسعة .

اتبناء الفنى للوحة آكلو البطاطس :

أنتج فان جوخ هذه اللوحة فى فترة استقرار نسبي بعد عمله كواعظ فى منطقة البوريفاج المليئة بعمال الفحم والمناجم ثم انتقله إلى البيئة الزراعية فى قرية والديه ومشاهدته

شكل (٨)
رسم توضيحي



للعمال الزراعيين ومعاشرتهم في حياتهم العملية .. فأتى بأفضل إنتاجه لهذه الفترة ويبدو حبه للناس والاهتمام بالأمهم وبؤسهم .. فنلاحظ التكوين الفني العام للوحة (آكلوا البطاطس) أتى مترابط قوى وبسيط والحركة الداخلية في التكوين تؤديها الأيدي والأعين والسلاح البائسة .

فبنى فان جوخ لوحته من خلال محورين أساسيين على شكل مثلثين كما في شكل (٣٦) مثلث قمته الأعلى (دوه) يمر بوجه السيدة التي تصب الشاي في الأقداح مارا على المنضدة وقاطعاً وجه الرجل الذي يهم باعطاء زوجته التي تصب الشاي قطعة بطاطس وبوجه المرأة الأخرى المنهمكة في النظر إلى وجه زوجها البائس المستغرق في التفكير بالرغم من استمراره في تناول الطعام .. حتى (هـ) القاعدة الأخرى للمثلث والتي تنتهي عند وجه الرجل الذي في أقصى اليسار وأما قمة هذا المثلث فأعلى المصباح الكبير وسين في منتصف سقف الغرفة .

أما المحور المثلثي الثاني فقمته إلى أسفل (أ ب جـ) ويبدأ من اليد المثنية اليسرى للمرأة التي تصب الشاي في أقصى اليمين وقاعدته تمر بها مارا بخط وهمي باليد الأخرى اليمنى لنفس المرأة والتي تمسك ببراد الشاي بها ثم كتف الصبية إلى نهاية التقاء ذراع الرجل والمقعد في الجانب الأيسر أما قمته فهي ممتدة إلى أسفل في منتصف جسد الصبية خارج إطار اللوحة إلى أسفل .

ونلاحظ أن المنضدة ذات الإضاءة الساقطة عليها من المصباح تكون شكل هندسي معين أو مستطيل (نـ) فإزيد التكوين ترابطاً ورسوخاً يتردد معها ذلك الخط الهندسي الوهمي الآخر وإلى أعلى والمثلث من الوجوه الأربعة ورأس الصبية في خط وهمي تحدد نظرات الفلاحين الأربعة بحيث تلاحظ هذا التردد المساحي في مساحة المنضدة في الأسفل

وخطوط اتجاه النظرات فى أعلاه كنوع من التأكيد على الالتقاء والتماسك فى البناء الفنى العام للوحة .

وبذلك أتى لنا فان جوخ بتكوين فنى عام ذا اتزان وتربط بين مفرداته من حيث المحورين المثليين (د هـ و) ، (أ ب جـ) ثم ذلك التطابق المتردد بين المساحة الهندسية لسطح المنضدة (ن) وذلك الخط الهندسى المتطابق معها فى المساحة العلوية (ن) فاتجاه من اتجاهات النظر والروؤوس للأربع فلاحين والصبية ويتداخل مع المحور المثلث العلوى (د هـ و) مما يعطى ترابط للبناء العام للوحة .

كما نلاحظ أن جلسة الخمس أفراد من الخارج يعطى الإحساس بالشكل الهندسى (المعين) رأسه عند مقعد المرأة التى تصب الشاى والرأس الآخر عند مقعد الرجل الممسك بالملقعة والضلعان للرجل الآخر والصبية ..

الخط :

أما الخط فى لوحة آكلو البطاطس فاعطى التنعيم الحركى المتداخل من خلال الفراغات فى مقعدى المرأة والرجل وتلك الأفرع الخشبية لسطح الغرفة فى خلفية اللوحة .. والتنعيم الخطى للنافذتين فى خلفية اللوحة ومقعد الرجل الخشبي يسار اللوحة وإن كان اللون الجائر والقوى والمعبر عن كل خلجات وأحاسيس الفنان بعمله الفنى قد قوض أهمية الخط فى اللوحة لأن اللون عند فان جوخ يندمج مع الشكل ويتداخل مع الخط بل يصبح اللون والشكل والخط شىء واحد يعطى شحنة انفعالية داخلية تعطى الإحساس أنعبير عما يريد أن يصرح به الفنان فى وجه المشاهد وذلك واضح فى لوحة آكلوا البطاطس .

اللون :

كان فان جوخ يبحث عما أسماه (تزاوج الشكل واللون) فنلاحظ أنه يرسم اللون يهاجم لوحاته بالفرشاة المليئة باللون من خلال ملابس لونية خشنة معطية لنون قوة ونقاء .. فنلاحظ أنه أعطى إضاءة لونية داخلية للوحة من خلال اللون مثلما فعل سيزان) وذلك من خلال درجات لونية متقاربة ومتناقضة فى ضوءها فنرى ضربات الفرشاة باللون الأصفر على وجوه الجالسين تعطى الملامح قوة وبروز على سطح اللوحة مبعداً نفسه عن التأثير بالتظليل الكلاسيكى فاللون عنده يحل مشكلة التجسيم ويعيد

نفسه عن الظلال المفتعلة فاللون يعطى الظل والتجسيم والحجم والأبعاد النفسية أيضاً ..
وذلك واضح من النظرة الشاردة للفلاح فى أقصى يسار اللوحة ونظرة زوجته الحانية
والمشفقة عليه بالرغم من أنهما الاثنين يأكلان ولكن الأكل عندهم شىء متكرر ومعتاد
لأن نوع الطعام (البطاطس المسلوق) وجبة دائمة بعد يوم شاق من العمل ..
والرجل الآخر ذو الملامح الوضاعة نسبياً يمد يده إلى زوجته بقطعة بطاطس .. واللون
أعطى للأيدى بعداً نفسياً وفلسفياً كبيراً لإظهارها فى خشونة وتجاعيد وحجم غير
طبيعى نتيجة لظروف عمل هؤلاء الفلاحين ونلاحظ أن الغالب على هذه اللوحة اللون
الأخضر الداكن المشوب بالزرقة .. واستخدم الفنان الأصفر فى إعطاء الإضاءة الداخلية
للملامح فلاحينه ومصباح الكيروسين الذى يعطى الإحساس الافتراضى لمركز التكوين
الفنى فاللون فى لوحة (آكلوا البطاطس) مندمج مع الشكل ومعبر عن الخط العام
للأشياء ومعطياً بعداً نفسياً وفلسفياً باستخدامه الصريح والخشن وبصورة قوية وبدون
صقل أو تلميع أو محاولة لإجراء رتوش عليه - وذلك واضح حتى فى سطح المنضدة
الخشبية الخشنة والحوائط المظلمة فى الغرفة والنوافذ الحديدية الكثيرة .

أما الملمس اللونى فهو واضح من خلال ضربات الفرشاة العنيفة الممتلئة باللون
معطياً تنغيم لوني أضفى على اللوحة ثراءً فنى وبعداً نفسياً وهى نتيجة لشحنة عاطفة
المتأججة داخل وجدان الفنان .. فى عطفه وإحساسه بالأم هؤلاء الفلاحين .

الحركة الداخلية والإيقاع العام فى لوحة آكلوا البطاطس :

هناك حركة داخلية هادئة يحددها المحوران الرئيسيان المثلثان (د ه و) ،
(أ ب ج) . والترديد الإيقاعى بين المستوى العام (ن) لسطح المنضدة والمستوى
الآخر المتكون من الخمس رؤوس وهو المستوى (ن) بشكل هندسى ويعطى إحساس
بالثبات فى التكوين العام بتطابقه مع مثيله (ن) أما الحركة الداخلية الأخرى فهى
نتيجة عن اتجاهات الأعين والنظرات الداخلية وكذلك حركة الأيدى ذات الألوان
الغليظة والإضاءة الداخلية الناتجة عن استخدام اللون بطريقة مباشرة وسميكة . مما
يؤكد العلاقة بين مضمون اللوحة والشكل العام لها وذلك بإعطاء الإحساس الإنسانى
والبعد النفسى الحزين المتأسى وحالة الكآبة والفقر التى يعيشها هؤلاء الفلاحون .

لوحة الزواوى

$\frac{1}{4} \times 21 \times \frac{1}{2} 25$ - يناير سنة ١٨٨٨ امستردام - متحف ريجكز شكل (١) ملون
نقذ فان جوج هذا البورتريه لجندى في فرقة (الزواوى) وهى من أصل شرقى
(جزائر - أو مغرب) وتعمل ضمن الجيش الفرنسى وتمتاز بالملايس المزركشة المطرزة
على الطريقة الشرقية ..

رسم هذا البورتريه في باريس عقب لقائه مع (بيسارو - جوجان - سورا - سيناك) .
وقال^(١٨) (إننى لا أحب العمل بصورة سوقية - مثل هذا البورتريه المبهرج ولكنه
يعلمنى بعض الأشياء - وفوق كل ذلك ماذا أريد أنا من عمل هذا ...) .

وقد وصف فان جوج هذا البورتريه بأنه (خشن - جاف فنيا)^(١٩) ونلاحظ فى هذا
البورتريه لجندى من الفرقة الشرقية فى الجيش الفرنسى يرتدى غطاء رأس تركى (طربوش)
أحمر فاتح وله زوائد سوداء (شراشيب) وملاحة شرقية ذو نظرة ساهمة وشعر أسود
كثيف وحاجبان مستويان وشارب قصير ورقبة ممتلئة تصعد من خلال سترة داكنة تميل
إلى السواد المشوب بالأزرق البروسى لها حافة حمراء تمتد إلى أسفل صدره بزرائر
صفراء ... وفوقها معطف سميك يميل إلى السواد المشوب بالأزرق ومزركشة بزخارف
شرقية على الرقبة تأخذ الأشكال الهندسية ألوان حمراء وزرقاء فاتحة وبنى ويحدد هذا
المعطف بلون أصفر من أمام صدره وفى جانبيه المعطف على الصدر وردتين بدائرة صفراء
مشوبة بالبرتقالى - ويظهر (كرشة) بطنه متصدر اللوحة فى المنتصف ما بين فتحتى
المعطف الأسود المحدد بالأصفر ويرتدى على (كرشه) سروال لونه أزرق فاتح ...

وفى خلفية رأس هذا الجندى مساحة خضراء صريحة لا تخلو إلا من ضربات الفرشاة
نفسها .. وفى الجانب الأيمن بقايا جدار حجرى ذو لون برتقالى ومحدد تقسيمات
الحجارة باللون الأبيض ومحدد نهاية الحائط بالأسود ..

ونلاحظ أن فى بورتريه (الزواوى) تأثر كثيرا (فان جوج) بصفاء ونقاء الانطباعيين
فى باريس وتأكد من قوة اللون النقى وأهميته فبدا هذا واضحا فى تلك المساحة الخضراء
الصريحة نسبيا ذات ضربات فرشاة جريئة ومنطلقة تتضاد مع اللون الأحمر القانى الصريح
بلا ظلال تذكر لغطاء رأس الجندى ولون بشرته الصفراء المائلة للاخضرار والعينين التى
بهما اللون الأزرق والأحمر والفم ذو اللون الأحمر وتلك الزخارف الملونة التى تعطى التنعيم
اللونى والخطى فى آن واحد تتعادل مع المساحة الداكنة السفلية لجسد الجندى فى
أسفل اللوحة وتعطى إحساس بالاتزان اللونى وهناك تزاوج واضح فى المساحة العليا بين

الحائط البرتقالي وفواصله البيضاء والخلفية الخضراء الفاتحة ولون سروال الجندي الأزرق للفتاح ... وساعدت تلك الزهرتان على صدر الجندي في تعادل المساحة الداكنة لمعطف الجندي الداكنة ... وبذلك فتح المجال فإن جوج إلى استخدام الألوان الفاتحة النقية على غرار الانطباعيين .

وخرج عن التأثير بالفنان (مانيت) وبدأت ألوانه في هذه اللوحة تقرب من ألوان (جوجان) في النقاء والصراحة... والقوة.. ولكن بقي له تميزه الواضح في ضربات الفرشاة الجريئة التي تعطي الإحساس بنقاء اللون وقوته وهذه من أهم أساليب (فان جوج) في مراحل الأولى التأثيرية وفي لوحة البورتريه (الزواوي) أعطى بعدا تعبيرا ساخنا ذا شحنة معبرة للون مما يضيف لمضمون البورتريه كثير من الأحاسيس والانفعالات .. ونرى ذلك في نظرة ذلك الجندي الساهرة السارحة إلى البعيد إلى ربما بلاده الأصلية إلى عالمه الخاص إلى آماله وهمومه ربما .. أنها عوالم مفتوحة يدخلنا إياها اللون القوي المعبر .. عن أهم مميزات الشخصية الجالسة أمام الفنان ..

ونلاحظ ذلك الخط الأسود الذي حدد به وجه الجندي ورقبته وتلك الظلال الخضراء أسفل عينه وفمه وبذلك أعطى إضاءة داخلية من اللون في وجه الجندي . فنرى الخط اللوني قد خطط وحدد تلك الحجارة في الحائط الخلفي باللون الأبيض والأسود لقد فتح فان جوج آفاقا جديدة للون النقي الصريح وما يعطي من أحاسيس وشحنات معبرة .. في مجال البورتريه والموضوعات الإنسانية .. في لوحة (آكلو البطاطس سنة ١٨٨٥) .. ليحيى بعده (هنري مانيس) في لوحة (٢٠) (الخط الأخضر) ويرسم بورتريه لأمه سنة ١٩٠٥ بنفس الأسلوب والمجموعة اللونية في مرحلته الوحشية .



لوحة (الفلاح ينثر الحبوب)
٢٥ × ٣١ ٣ -
٢٥ يونيو سنة ١٨٨٨
- (أثورب) متحف ريجيكس
شكل (٢)

هذا الموضوع يرجع إلى بداية فان جوج الفنية ويظهر بوضوح تأثيره بأسلوب الفنان
ماليت (Millet) .

ويقول فان جوج (ولكن مرة أخرى أعد نفسي لأراعي الإنجازات الفنية علي
القماش مثلما أعمل رسم تحضيرى والذي عذبنى وجعلنى مندهشا ومشارا كان على
أن أهاجم اللوحة بجدية وسرعة.. وأنجزت لوحة هائلة.. وأحببت اللون الأصفر
والسماء الخضراء بانفعال شديد والبرتقالى الملوث وقللت من الفراغ فى اللوحة.. مثل
الاحتفال بآلة الشعر (أبولو)...).

ونلاحظ أن فى هذا اللوحة ذات التكوين الفنى البسيط تحمل داخلها شحنة تعبيرية
كبيرة فالفلاح يسير فى اطمئنان داخل الحقول الواسعة ينثر الحب الأصفر على الحقول
ومن خلفه الغربان السوداء وفى الخلفية تصعد سنابل القمح عالية فى خط أفقى من
اليسار إلى اليمين وفى الأفق الواسع فى الجانب الأيسر تبدو بيوت الفلاحين وأشجارهم
وفى المنتصف يظهر قرص الشمس الذهبى فى دائرة شبه كاملة تنبعث منه الأشعة
الذهبية التى أحالت السماء إلى صفحة ذهبية مشوبة بالاخضرار والاحمرار البسيط من
خلال أسلوب تنقيطى بسيط موحيا من خلال ضربات الفرشاة العريضة المليئة باللون
النقى القوى بقوة تعبيرية وشحنة كامنة فى قوة اللون وبساطته ..

فلاحظ أن البناء الفنى للوحة بسيط . محور أفقى ممتد منطلق فى الجزء البسيط
من اللوحة العلوى محدد لحقول القمح النامية ذات الألوان الذهبية وخلفها فى المنتصف
يظهر قرص الشمس فى شبه دائرة كاملة يسقط على تلك الحقول ..

وفى الجانب الأيمن تبدو خلف حقول القمح بعض الأشجار الزرقاء .. وأيضاً
فى أقصى الجانب الأيسر خلف الحقول يبدو منزلين وشجرتين ذات ألوان زرقاء وبنى
باهت ... وفى ذلك الفضاء الأمامى الضخم يسير فى الجانب الأيمن ذلك الفلاح
فى حركة بسيطة ناثراً الحب ومن خلفه الغربان فى الجانب الأيسر ذات اللون الأسود
وفى منتصف الحقل تبدو مساحة فارغة من اللون الأزرق المشوب بالبرتقالى المتداخل
مع الأصفر ... فالتكوين بسيط - محور أفقى ممتد (حقول القمح الصفراء) دائرة
فى المنتصف (قرص الشمس) مساحة حقول منبسطة يسير فى اليمين فلاح واليسار
تظهر الغربان .

ونلاحظ قوة الشحنة الانفعالية فى التعبير عن اللون فى تلك الضربات الغليظة والعريضة لفرشاة فان جوج والأنطلاق تجاه الطبيعة بلا حدود . فأعطى اللون قوة وانطلاق . فأصبح اللون متداخلا مع الشكل والخط والإيقاع والتوتر والترديد معا ...

فنلاحظ أنه صور الفلاح بنفس اللون الأزرق البروسى المتداخل مع الأسود متقاربا فى لون الحقل الذى يسير عليه وأعطى له ظلا لونيا داكنا على الأرض عكس اتجاه الشمس ولم يغفل ملامحه ولا أطرافه بل لخصها فى تعبير لوني بسيط وكذلك قبعته التى تتقاطع مع المحور الأفقى المحدد لحقول القمح الصفراء الذهبية والسماء ذات اللون الذهبى المضيئ فى إشعاعات تنقيطية من ضربات فرشاة معبرة بصدق عما يحس به الفنان من حرارة منبعثة من قرص الشمس ..

فأعطى لنا الفنان الإيقاع المنغم لتربة الحقل عن طريق ضربات انفرشاة المتداخلة باللون الأزرق والبرتقالى والأسود والأخضر فى إيقاع لوني متوتر يوحي بتلك التربة (المحروثة حديثا) .. وكذلك أعطى التعبير والإحساس بالمنظور واتساع الحقل وذلك بأن جعل ضربات الفرشاة القرية يميناً كبيرة والآخرى فى حجم ثقل وبذلك أعطى الإحساس بالبعد والاتساع .. والأسود الخاص بلون الغربان أعطى تضادا مناسباً مع قرص الشمس الذهبى والسماء الملتهبة ...

ونلاحظ أن لوحة (الفلاح ينثر الحب) شكل (٢) تختلف عن مثيلتها من لوحاته مثل لوحة (المقهى فى الليل) التى نفذت فى شهر سبتمبر من نفس العام ويقول (إن فى مثل هذا المقهى يحس الإنسان بالضيق ..) وقد نجح فى التعبير عن هذا الإحساس بالنسبة للوحة (المقهى فى الليل) الذى كان يرسم فيه رجال البريد وغيرهم ... أما فى لوحة (الفلاح ينثر الحب) فانطلاق الفنان متأثراً بالطبيعة وما تعطيه فى قوة فى التعبير بأسلوبه المنطلق بإحساس لوني صادق عما يحس به تجاهها .. فالحقول واسعة والغربان تطير والتربة حرثت حديثا والشمس ساطعة بلون ذهبى على حقول القمح الباسقة والمنازل فى الأفق البعيد - إنه رأى الطبيعة بعين جديدة وعبر عنها بأسلوب جديد واستخدم اللون بتكنيك أعطى له الانطلاق والقوة المعبرة فقد نجح الفنان فى استخدام اللون برويا جديدة فتحت آفاق جديدة فى تناول موضوعات الطبيعة من بعده ..

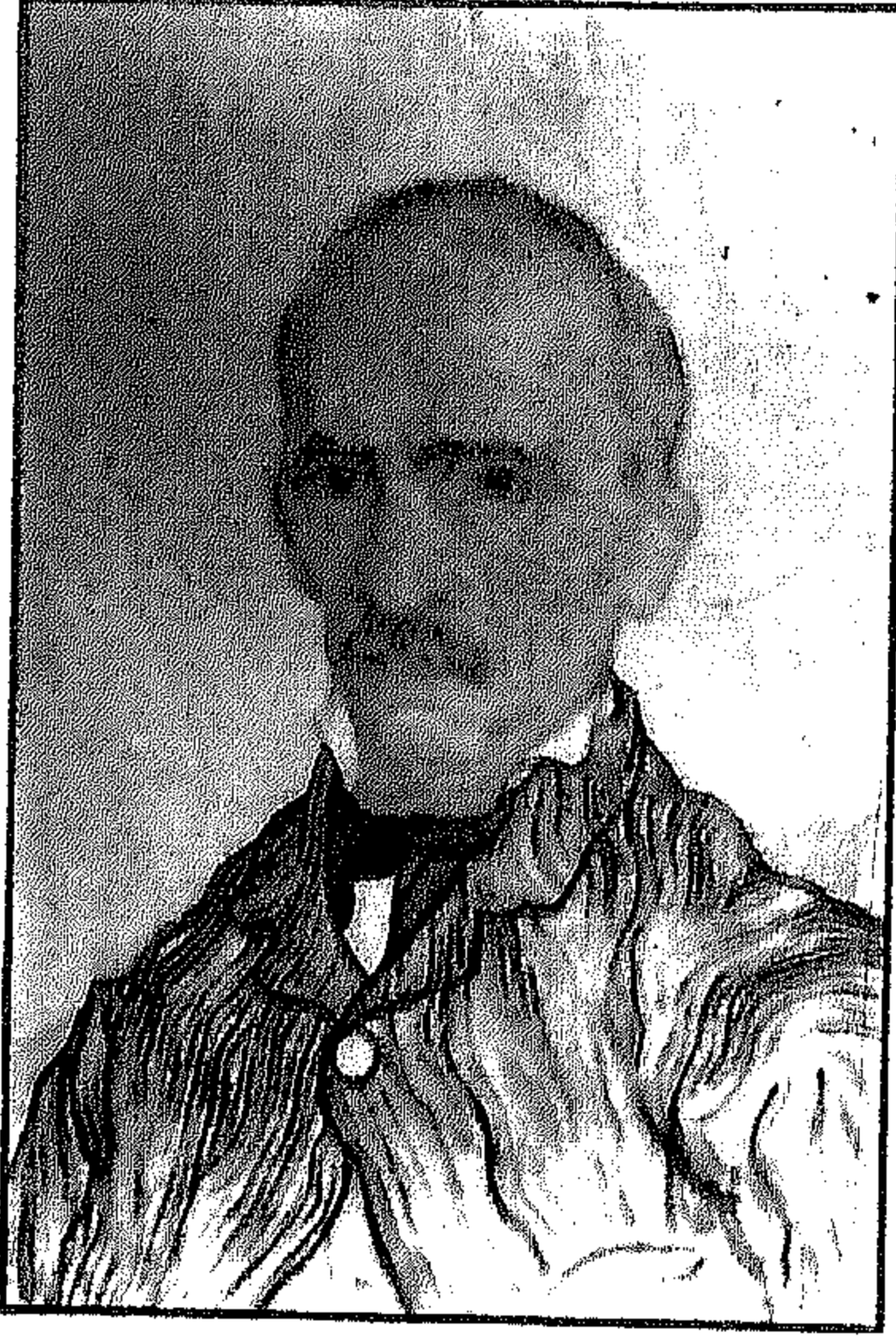
لوحة ليل النجوم

$28 \frac{3}{4} \times 62 \frac{1}{4}$ - يونيو سنة ١٨٨٩ - متحف الفن الحديث - شكل (٥) (ملون)

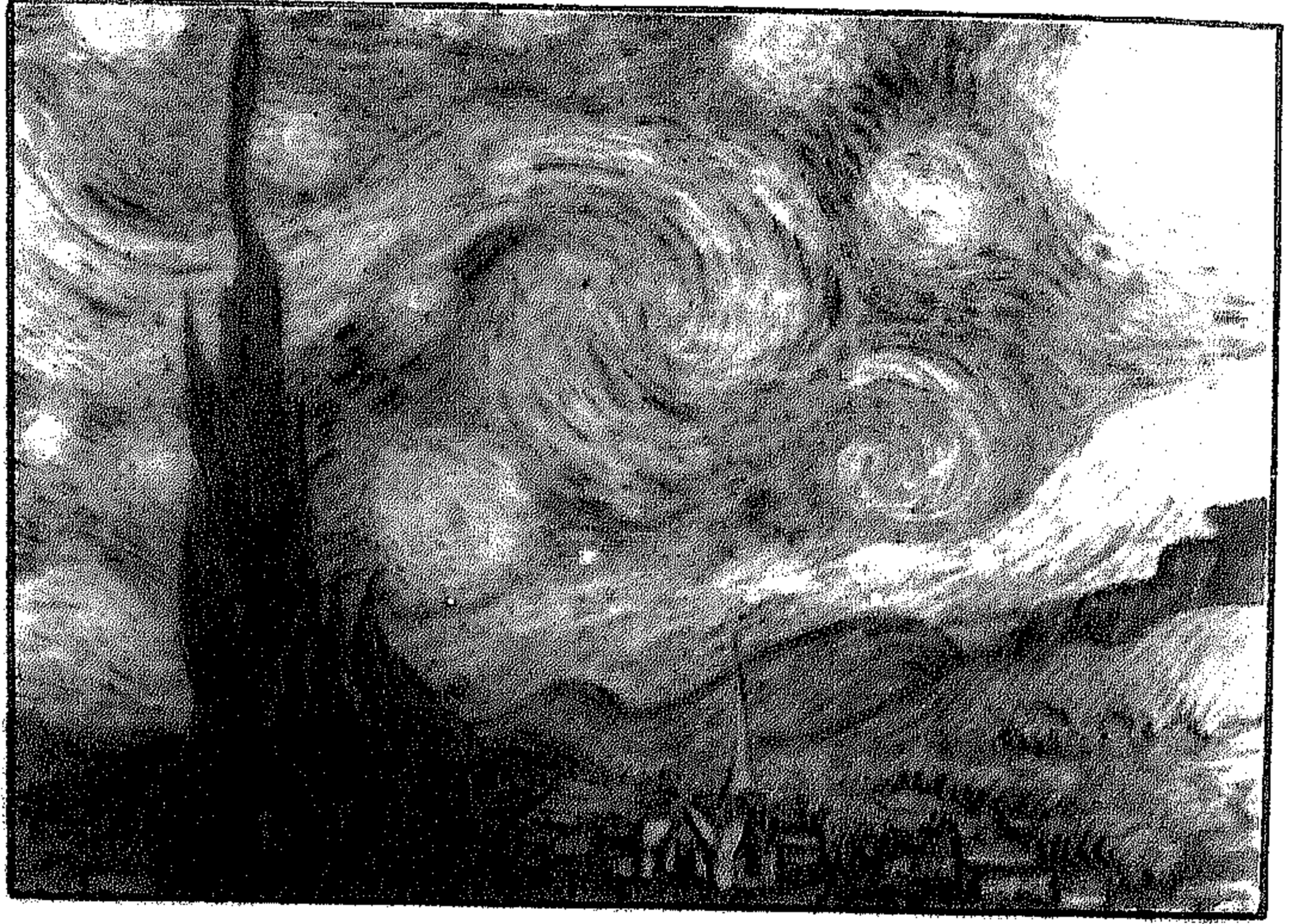
انتج فان جوج هذه اللوحة فى فترة بداية شعوره بالوحدة والاكتئاب وبداية نوبات الصرع التى كانت تدهمه وتستنزف قواه .. فأنتج لوحات محمومة وجبال تصارع هاماتها السماء الداكنة التى تظهر فيها نجوم هى شمس ملتهبة .. تعطى بإحساس بالاضطراب والتشتت ذهنى والجسدى الذى يعانى منه الفنان .. وأصبحت لوحاته أقل إضاءة وألوانه قاتمة واختفى اللون الأصفر الذهبى وتحول إلى برونزى قاتم وكذلك الأحمر القرمزى فأصبح بنى داكن ... واستخدم الأزرق البروسى الداكن بكثرة وأصبح الايقاع الداخلى فى لوحاته أكثر درامية وحدة .. وعبرت أعماله عن الغموض والجاذبية المتوترة الحادة المفعمة بالوحدة والمرارة .. فلوحة (ليل النجوم) كانت نتاج لهذه الفترة المتوترة من حياته .

وقد كتب لأخيه ثيو (لقد استأنفت العمل - هذا الصباح تأملت العالم من خلال نافذتى لمدة طويلة ... قبل الشروق .. بلا أمل ولم تظهر تباشير الصباح - رأيت النجوم كبيرة فى كبد السماء ... رسمت بدون اهتمام بالأزرق البروسى كما هو ... معبرا عن التألف والانسجام بقوة .. وشعرت فى نفس الوقت بتميزى وأحسست بذاتى بقوة ... أننى لا أكره الأسلوب العاطفى ...) وفى الأيام التالية كتب (... رسمت لوحة ليل النجوم ..) وأخذته مرة أخرى ثورته العصبية التى لازمته وأوصلته إلى أسلوب خشن غائر الملمس ... يعبر عما بداخله من صراعات وتوترات نحس بها ونلمسها فى نماذجة وأعماله فى تلك الفترة .

ونلاحظ أن البناء الفنى للوحة (ليل النجوم) هو عبارة عن فراغ تشكىلى هى السماء وبها عديد من النجوم أو الشمس الدوارة وهذا الفراغ يأخذ المساحة العلوية من اللوحة ويتسع من الجانب الأيسر ... وتنحدر تلال الجبال من الجهة اليمنى إلى اليسرى وأسفلها الأشجار وأسطح البيوت المتداخلة .. ويصعد من الجانب إحدى شجيراته بحجم كبير فى الجانب الأيسر تصل إلى نهاية سمائه وتتقاطع مع شموسه الدوارة فى حركة ترددية وزوائد حادة متصاعدة ككتلة هب معطيا بذلك حركة داخلية فى التكوين العام للوحة ... تعطى الإحساس الدرامى المتوتر ..



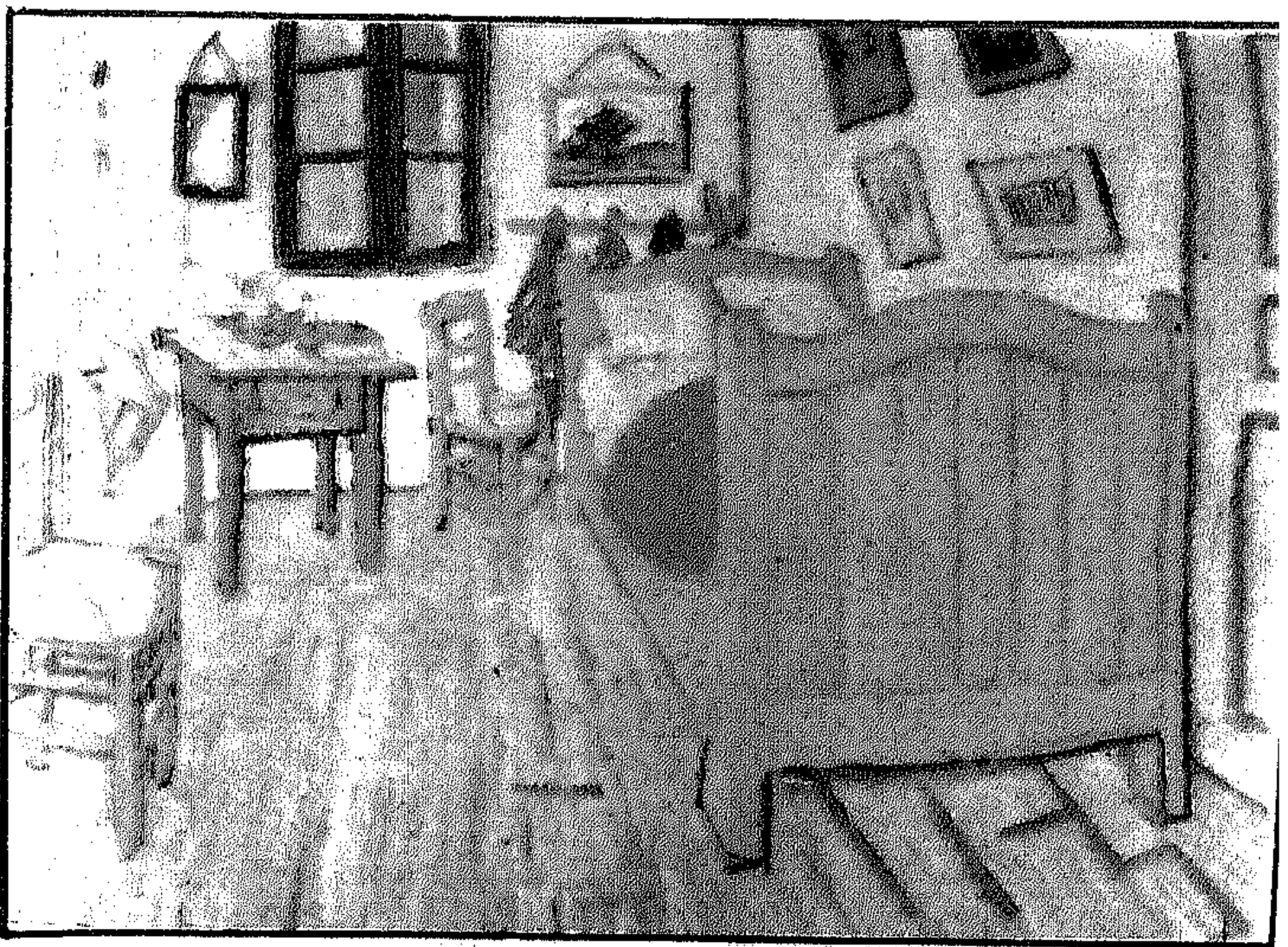
شكل (٨٣) صورة شخصية للمريض
المعالج - فان جوج - ١٨٨٩



شكل (٥) ليل النجوم
- فان جوج - ١٨٨٩



شكل (٧٠) فتاة باريسية من مونا مارتر
كيس فون دونجن - ١٩٢٠



شكل (٤) حجرة نوم الفنان - مي آريليس
فان جوج - ١٨٨٨

هوائى الباب الاول

(١ ، ٣) د . نعيم عطية - حصاد الألوان - ص ٩ ، ص ١١ .

(٢) R. H. Fuchs. Dutch Painting - P. 169 .

(٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) د . نعيم عطية - حصاد الألوان ص ١١ ، ص ١٢ ، ص ١٦ .

(٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١) د . نعيم عطية - حصاد الألوان - ص ٢١ ص ٢٢ ، ص ٢٤ .

(١٢ ، ١٤ ، ١٥) A . H . Fuchs - Dutch Painting - P . 172

(١٣ ، ١٦ ، ١٧) د . نعيم عطية - حصاد الألوان ص ص ٢٦ ، ص ٧٢ .

(١٨ ، ١٩) Phaidon - Van Gogh - 1979 - p.170

(٢٠) راجع أعمال هنرى ماتيس - القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية - د. مصطفى
يحيى - دار المعارف

الباب الثاني

المدرسة الألمانية

مقدمة :

تأسست الإمبراطورية الألمانية في الثامن عشر من شهر يناير عام ١٨٧١ وبذلك بدأ عهد جديد في أوروبا كما يؤكد ذلك المؤرخين والاحداث فاعتبر عامي (١٨٧٠-١٨٧١)^(٢١) نهاية عصر وبداية عصر جديد لأوروبا وأصبحت الإمبراطورية الألمانية الموحدة حقيقة ثابتة نتيجة لانتصاراتها في الفترة (١٨٦٣-١٨٧١) .

وأصبح (غليوم) (الإمبراطور الألماني) وتكون مجلس (البندسرات - Dundesrat) أى المجلس الأعلى ومجلس (الريخستاج - Reichstage) وهو المجلس الشعبى ... وتولى الحكومة مستشار الرايخ (بسمارك) لدولة ألمانيا التي وصل تعدادها إلى ٤٩ مليوناً في عام ١٨٩٠ ونمت الزراعة والصناعة والتعدين وتطور جيشها بسرعة عالية .

وازدهرت الحركة الثقافية وفتحت الحدود بين الدول المجاورة كنوع من الثقة في قوة الدولة والجيش فكثرت رحلات الفنانين والمفكرين ... وتم انتقال وتبادل فنى بشكل غير رسمى في صورة زيارات إلى فرنسا وإلى ألمانيا ودعوات لإقامة المعارض الجماعية بالتبادل بين البلدين ..

ففى عام ١٨٨٨ يسافر (نولد) إلى باريس ويقابل (سنيك) و (بولا ميدرسون بيكر) تلك الفنانة التي أتت إلى فرنسا للمرة الأولى عام ١٩٠٠ ثم الثانية ١٩٠٦ وينشأ اتصال حقيقى بين التعبيرية الفرنسية والتعبيرية الألمانية .

وفى عام ١٨٨٩ يقام للمرة الأولى فى برلين معرض لأعمال (جورج سورا - سنيك - كرويه) فى القاعة الأهلية للفنون .

وفى عام ١٩٠٠ تباع لوحة لسيزان فى برلين - ويقام عام ١٩٠٤ معرض لأعمال سيزان تحت إشراف (بول كاسيرير) وتقيم (جماعة الجسر) فى درسدن معرض لأعمال (فان جوج) و (جوجان) عام ١٩٠٦ .

وفى عام ١٩٠٩ يقام معرض آخر لأعمال (فان جوج) فى ميونيخ . وفى عام ١٩١٠ يدعى المصورين الشبان الألمان (براك - لى فوكونيه - ديران - بيكاسو) لإقامة معرض لأعمالهم فى ميونيخ ..

وفى عام ١٩١٧ يدعى من قبل جماعة (الفارس الأزرق) كل من (روسو - روبرت ديلونى - مالدوانيه) .

ويقوم بول كلى وفانيجر وأوجست ماك وفرانس مارك بزيارة إلى باريس بدعوة من روبرت ديلونى عام ١٩١٣ .

وفى عام ١٩١٤ يقام معرض كبير لأعمال (مارك شجال) فقد تم تبادل فنى بين فرنسا وألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى .

ومن أهم المراكز الفنية فى الحركة الفنية التعبيرية فى ألمانيا هى (جماعة الجسر) التى تأسست فى درسدن عام ١٩٠٥ من الطلاب - دارسى الهندسة المعمارية فى درسدن وهم (أرنست لودويج كيرشنر - فرتز بلايل - أريك هيكل - كارل شميت روتلوف) وأنشأت جماعة (الجسر) علاقات مع فنانى فيينا وباريس - وأنتجوا رسوما حفرية على الخشب والمعدن وأعمالا نحتية ودرسوا الفن البدائى والأقنعة الإفريقية واهتموا بالحفر الخشبى وأصبحت أعمال الحفر الخاصة بهم من أهم مميزات إنتاج الجماعة . وكانوا يجتمعون للعمل فى مرسوم (هيكل) .. بصورة جماعية ويذهبوا فى الصيف ليعملوا معا فى بحيرة بالقرب من المدينة وفى الشتاء يرسموا فى درسدن . وذهبوا إلى بحيرات (مورتيزيرج) .

ودعوا الفنان (نولد) للانضمام لهم ثم انضم (ماكس بختين) و(اكسيل جالين كاليل) السويسرى - وكذلك الفنان (كوتوا إمييه) وبعد ذلك انضم (أوتوملر) . وبعد ست سنوات من العمل والنشاط وإقامة المعارض يتجه كل فنان إلى أسلوب خاص به وحلت الجماعة فى مايو (١٩١٣) بعد أن حققت أهدافها للفنانين وللفن الألمانى .

إتحاد الفنانين الجدد بميونخ :

وأعلنت مجموعة من الفنانين هدفها من ذلك الاتحاد الجديد وهو (٢٢) ... تنظيم معارض للفنون فى ألمانيا والخارج وتثيت أثرنا بالمحاضرات والنشرات والوسائل المشابهة ..) .

وتكون من (اليكس فون جولينسكى - اليكساندر كانولدت - أدولف أيربسلو - ماريان ويرفكن - واسيلي كاندنسكى - جابريل مونتر) وكاندنسكى رئيسا لهذا الاتحاد وانضم لهم العديد من الموسيقيين والراقصين والفرنسيين فى محاولة لجذب العناصر الثورية القلقة إليهم مشاركة بهم فى أعمال معارضهم التى أقاموها فى (سنة ١٩٠٩ ، سنة ١٩١٠ ، سنة ١٩١١) وفى ديسمبر سنة ١٩١٢ يحل اتحاد الفنانين الجدد بميونخ .

وجماعة (الفارس الأزرق) بميونخ تكونت من (فرانز مارك - جابريل مونتر - أوجست ماك - وسيلي كاندنسكى - ديلونى - هنريك كامندونك - جين بلونستيل - الموسيقى أرنولد سكونيرج - أيوجين كاهلر - اليزابيث أيستين - الأخوين برليجوك ...) وعرضت الجماعة تحت بهو (ثانو) عام ١٩١١ - وفى نفس الوقت أقيم معرض اتحاد الفنانين الجدد الثالث الذى اختلفوا معه .

وكان اتصال الفارس الأزرق بالفنانين خارج الحدود فانضم لهم (بولى كلى - جولينسكى - ماريان ويرفكن - كوين ...) ودعوا العديد من الفنانين الفرنسيين للعرض كضيوف .. ودرسوا الفن الشعبى وفنون الأطفال والفن البدائى وانضم لهم موسيقيين أمثال (أرنولد شونبرج) وصدرت نشرات جماعة الفارس الأزرق وتبادلت هذه النشرات مع (الجسر) وقد توصلت جماعة (الفارس الأزرق) إلى تجميع الكثير من العناصر الفنية الثورية داخل ألمانيا وخارجها عن طريق الدعوات بعيدا عن النظرة القومية المحلية ... وكانت نشراتهم ذات قيمة ثقافية فنية فى الفن التشكيلى والموسيقى مثل مقاله (الصوت الأصفر) لكاندنسكى والموسيقى (شونبرج) و (برج) و (يدبرن) . وبعد الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ اتجه كل فنان فى طريقه الخاص برويا جديدة .

ونرى (أوسوز - Osthaus) يأسس (صالة الشعب) عام ١٩٠٢ فى مدينة (هاجن) فى بلاد الراين كمعرض ومتحف للشعب . وضم العديد من أعمال فان جوج وجوجان وسيزان وماتيس ومونش مثيرا التذوق الفنى فى تلك المنطقة الصناعية .. وأسس (أوسوز) رابطة (محبى الفن والفنانين فى ألمانيا الغربية) فى مدينة (دوسلدروف) ونشر (كارل فينين) (احتجاج الفنانين الألمان) ومعه عديد من الفنانين الألمان الأكاديميين وهاجموا الاهتمام بالفن الفرنسى وسيطرته على المتاحف والمعارض من جانب متحف (صالة الشعب) .

وأقيم معرض فى بون سنة ١٩١٣ تحت عنوان : (نهضة التعبيريين) ومن أهم فناني رابطة (محبى الفن والفنانين) ، كريستيان زولفس - هنريك نوين - وليلهم مورجنر . ونرى جماعة برلين القديمة (١٨٩٨-١٩١٤) تنحل بعد خلاف على رئاسة الجمعية عندما فاز (بيكمان) برئاسة الجمعية وطلب نولد من الرئيس السابق (ليبرمان) الاستقالة وانسحب سبعة وعشرون فناناً من المعرض التالى لعملية الاقتراع هذه .

وتكونت جمعية (برلين الحديثة) (١٩١٠-١٩١٦) . وأقيمت (الجمعية الحديثة) فى سنة ١٩١٠ ببرلين تحت رئاسة بخستين .. ولكن بعد معرضهم الرابع يدب الخلاف الفنى بين الأعضاء . وحلت الجماعة . وانسحب منها أعضاء جماعة (الجسر) .

الناقد هيروارث والدين :

ويظهر (هيروارث والدين) كمدافع عن الفن التقدمى فى برلين وينشئ مجلة (العاصفة - Der Sturm) فى مارس سنة ١٩١٠ (وكانت توزع من أعدادها الأسبوعية حوالى ثلاثون ألف نسخة .

وإنشاء صالة للعرض ملحقة بالمجلة وأقام معرض لجماعة الفارس الأزرق وللنمساوى كوكوشكا وأيضاً أقام معرضه الثانى للفنانين المستقبلين .

ووجه الدعوات للفنانين الإيطاليين والفرنسيين وأقيم حوالى المائة معرض داخل ألمانيا وخارجها فى لندن وطوكيو واسكندنافيا .. وتنشأ مجلات أخرى مثل (الفعل Aktion) لتساهم فى الحركة الفنية الألمانية المتطورة .

ويظهر الفنانين المنعزلين عن التجمعات الفنية الجماعية أمثال (أوسكار كوكوشكا - ليونيل فينجر - الفريد كوبن - لودويج ميدنر - أيجون - سجيل - كارل هوفر - (بولا - هود رزرون - بيكر) - ايرنست بارلاخ) وكان لهم الأثر الكبير فى الحركة الفنية فى ألمانيا وخارجها .

وفى أوائل سنة ١٩٢٢ يدعى إلى إجراء حوار حول (هل من طبيعة جديدة) ويرز من هذا الاتجاه الفنانين الشبان (أتوديكس - جورج جروسز - ماكس بيكمان - لوفيس كورنيث) وبعض فنانى المستقبلية والتكعيبية والمذهب الدادى والتجريديين .

ويقام فى (مانهايم) عام ١٩٢٣ تحت عنوان : (الموضوعية الجديدة) أو (المادية الجديدة) فى رؤيا جديدة وأسلوب جديد لما بعد الحرب العالمية الأولى وما خلفته من

دمار للإنسانية ولم تؤت بالسلام والرفاهية بل ازدادت الأزمة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية تعقيدا فنشأ اتجاه الموضوعية الجديدة للنظرة للحياة برؤيا أكثر موضوعية بعيدا عن الهواجس والأحلام والعاطفة الطبيعية التي أضحت بعد الحرب نوع من الاستهزاء بمن ينادوا بها بعد ظهور قوى الدمار والبطش والعدوان فلا بد من نظرة جديدة وبشيء من الموضوعية للعالم حول الفنان وبنوع من الدقة والريية والارتباط بالحقيقة المادية .

اختفاء شعار (الإنسان خير) :

ونشأت جماعات عديدة لها الصبغة السياسية واختفى شعار التعبيريون (الإنسان خير) ليحل مكانه شعار (الإنسان حيوان) الذي أعلنه (جورج جروسز) وهو مؤسس (الجماعة الحمراء) فترى اتجاه الموضوعية الجديدة يتميز بالبيانات السياسية والهجوم الحاد والجمعيات الفنية ذات الخلفيات السياسية الواضحة .. إلى أن يصل إلى السلطة (حزب العمل الاشتراكي الوطني) الألماني وعرف (بالنازي) في سنة ١٩٣٣ بقيادة (أدولف هتلر) لتبدأ مرحلة مطاردة واضطهاد الفنانين المتقدمين في ألمانيا والبلاد التي احتلها أثناء الحرب العالمية الثانية ويعيش الفنانين مراحل الإرهاب والاعتقال والتعذيب في تلك المرحلة (١٩٣٩-١٩٤٥) ... ثم بعد الحرب ومجيء السلام يرد الاعتبار للفن والفنانين الألمان الأوربيين ويعترف بدورهم في خلق فن القرن العشرين .

ومن أهم الجماعات والتجمعات في تطور المدرسة التعبيرية الألمانية :

أولا : جماعة (الجسر) - درسدن - (١٩٠٥-١٩١٣) .

ثانياً : اتحاد الفنانين الجدد - ميونيخ (يناير ١٩٠٩ - ديسمبر ١٩١٢) .

ثالثاً : الفارس الأزرق - ميونيخ (ديسمبر سنة ١٩١١-١٩١٤) .

رابعاً : صالة الشعب سنة (١٩٠٢) (رابطة محبي الفن) دوسلدورف - (١٩٠٩-١٩١٣) .

خامساً : الجمعية القديمة - برلين (١٨٩٨-١٩١٤) .

سادساً : الجمعية الحديثة - الفنانين المنعزلين - برلين (١٩١٠-١٩١٦) .

سابعاً : فناني الموضوعية الجديدة - مانهيم (١٩٢٣) .

ثامناً : معرض الفن المنحل - ميونيخ (١٩٣٣-١٩٤٥) .

أولاً : جماعة (الجسر) - درسدن ١٩٠٥-١٩١٣

عندما كانت الحركة الوحشية تتلمس طريقها الفنى فى باريس عام ١٩٠٥ ألف أربعة من الشبان المتحمسين جماعة (الجسر) فى (درسدن) بألمانيا وبعد الاعتراف بها أصبحت أول جماعة تعبيرية فى ألمانيا .

وهؤلاء الأربعة :

١ - أرنست لودويج كيرشنر .

٢ - فريتز بلايل .

٣ - أريك هيكل .

٤ - كارل شميدت روتلوف .



وثيقة (١) - ملصق خاص بمعرض
جماعة الجسر
- أريك هيكل سنة ١٩١٢

وكانوا يدرسون العمارة فى (درسدن) وليس لديهم برنامج فنى محدد أو دافع محدد لتكوين جمعيتهم الفنية ولكن حبهم للرسم والتلوين وإيمانهم بطاقاتهم الفنية ورغبتهم فى الانطلاق كان دافعهم لتكوين الجمعية . وكان كيرشنر وبلايل يدرسان مع العمارة منذ سنة ١٩٠١-١٩٠٢ فى درسدن وكان يرسمان معا وترك الرسم بلايل بعد ذلك واتجه للهندسة المعمارية .

وتقابل هيكل فى دريسدن سنة ١٩٠٤ مع كيرشنر وبلايل وأيضا تقابل معهم شميدت روتلوف فى نفس المدينة أثناء دراسة الهندسة المعمارية . وفى عام ١٩٠٥ تفرغ كل من هيكل وروتلوف للرسم بعد نجاحهم فى اختبارات الهندسة المعمارية فى نفس العام... أطلقوا على أعمال تولوز لوتريك الحجرية المنتجة عام ١٩٠٠ ولوحات الفنان كراناش Cranach وأعمال (دورر - Durer) الحفرية وبيهام Beham ولوحات ريمبراندت (Rembrandt) .

وشاهدوا نقوش سكان جزيرة بالو (Pulau) فى متحف (الانتوجرافيين) وتحمس لهذه النقوش كيرشنر . واطلعوا على أعمال الإيطاليين أمثال دافنشى - مايكل أنجلو ... ورسومات وكليشيات هيركلز شيجرز H. Seghers وكان فى نفس الوقت ماتيس فى باريس مهتم بالتمثيل الزنجية وتأثر بيكاسو بالفن القوقازى القديم .. وتأثر جوجان بالأسطورة البدائية . وأثرت على جماعة (الجسر) تلك المعارض العديدة التى أقيمت فى (دريسدن) فى أوائل عام ١٩٠٥ عرض (الجاليرى أرنولد) خمسين لوحة لفان جوج بعد وفاته بخمسة عشر عاما ومائة واثان وثلاثون لوحة للفنان بجلين Belgain وللفرنسيين ما بعد التأثيرية فى سنة ١٩٠٦ أمثال موليس دينس M. Denis وجورج سيورات Georges Seurat هنرى ادموند H. Edmand إيميل برنارد E. Bernard جوجان Gauguin وفيليكس فالوتون (F. Vallatton) وعرض (مونخ) عشرين لوحة فى نفس العام .

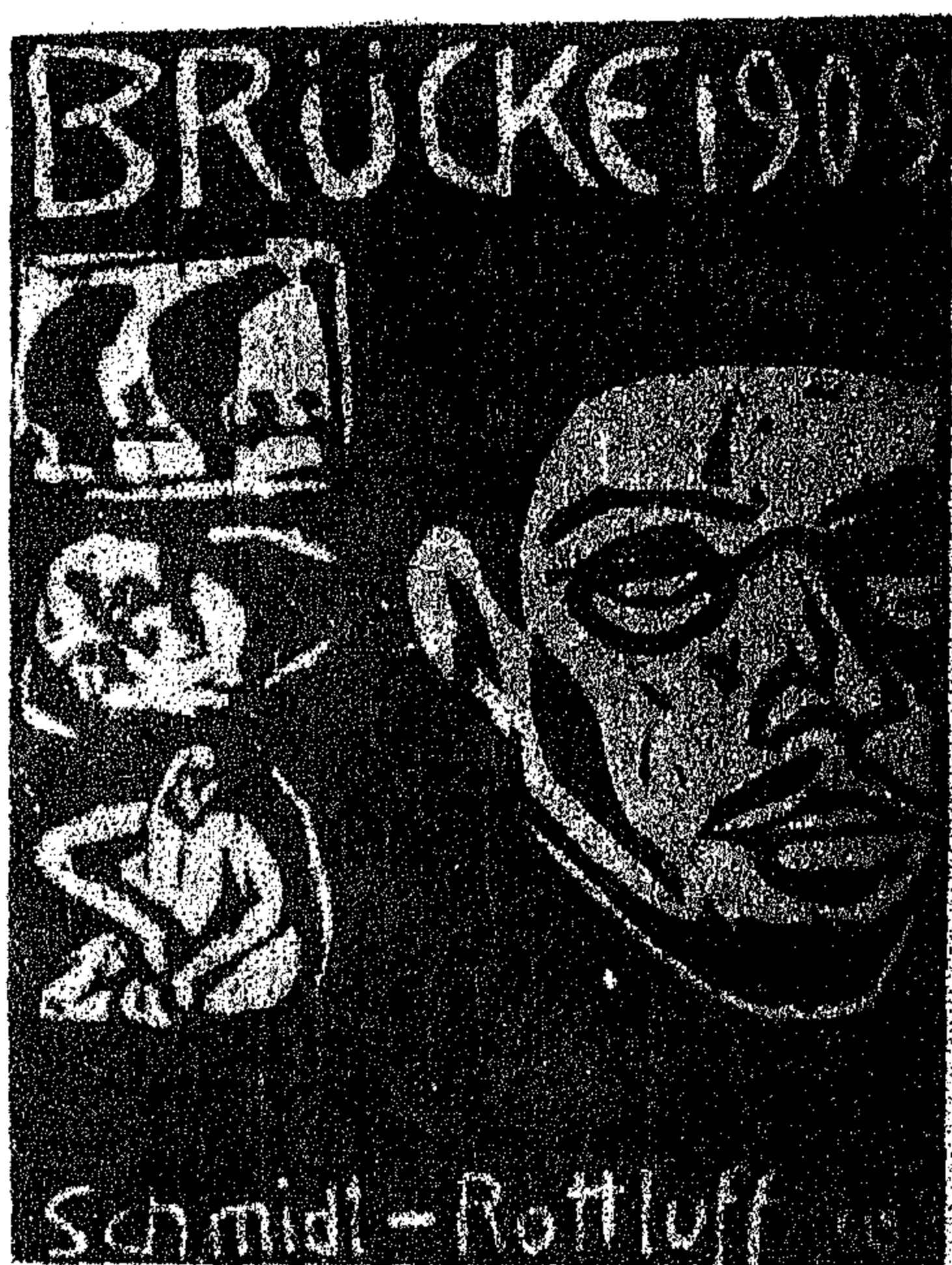
وفى سنة ١٩٠٧ شاهدوا التأثيريين وما قبل التأثيريين الفرنسيين مثل سيسلى (Sisley) ودنيس (Dehis) مونية (Manet) بيسارو (Pissarro) .

وفى نفس العام أقام الجاليرى أرنولد معرضا لفنانى فيينا المتمردين وأعضاء من (دار الفنانين House of artists) والمستقبلين وبه حوالى ٣١٧ لوحة رسم ونحت وأعمال خشبية وكليشيات .

وأنشئت جماعة الجسر علاقات فنية مع جماعة النحاتين فى فيينا .

وفى عام ١٩٠٨ عرض (ريختر) مائة لوحة لفان جوج . وفى نفس العام أقيم معرض للفنانين الشبان الفرنسيين ضم : فلامينك - فان دونجن (Van Dongen) وجورين Guerin وفريز Friesz .

واستطاع فناني الجسر يأسلوبهم الدؤوب أن ينتجوا أعمالاً فنية ذات قيم تشكيلية ورفضوا أى توجيه فنى وحافظوا على نقاء وبساطة مشاعرهم . ونجحوا كرسامين أكثر مما هم مهندسين معماريين .. وحددوا أهدافهم ورفضوا المثالية التقاليدية والمهارات المدرسية وكان مفهومهم للفن أنه^(٢٣) (إبداعية أصيلة وليست نمطا أو أسلوبا يتبع - وهدفهم هو شيئا يؤمن به ولا يمكن تعلمه) وهدفهم جوهر الفن فى الشكل واللون وذلك دفعهم إلى الاهتمام بالناحية الجوهرية فى النقش على الخشب وحققوا به أعلى درجات من التعبير الفنى وبذلك أصبح الحفر على الخشب مجاهم المميز وأوجدوا الحلول التشكيلية الناجحة فى التعبير عن المضمون العام للموضوع بامكانيات تشكيلية راقية وأنتج كل من كيرشنر وهيكل وشميدت روتلوف أعمالاً حفرية أعطت للجماعة الشخصية المتفردة لها .



شكل وثيقة (٢) دليل
مجمع لمستنسخات
الحفر الخشبية
سنة ١٩١٢
- أرست كيرشنر



شكل وثيقة (٩) غلاف نشرة دورية لجماعة الجسر سنة ١٩٠٩

وقد عرف كيرشنر النقش على الخشب حيث قال^(٢٤)

(إن الرغبة التى تقود فنانا إلى النقش ربما تكون إلى حد ما الجهد لكى يسيطر على الطبيعة الفريدة والغير معروفة للرسم كشكل ثابت ودائم . ومفهوم آخر لها هو أن المعالجات الفنية تدرب قدرات الفنان التى لا يستخدمها فى حرف الرسم والتلوين النشيطة

إن العملية الآلية للطباعة تعطي الوحدة للمراحل المنفصلة للعمل . إن مهمة إعطاء العمل شكله يمكن أن تمتد كما يشاء الفرد دون أدنى مخاطرة . كما أن لإعداد عمل قطعة لمدة أسابيع أو شهور له جاذبية هائلة إذ تجعل من الممكن تحقيق أقصى تعبيرية وإتقان للشكل دون أن تفقد اللوحة نقائها .. إن الجاذبية الغامضة التي أحاطت بالطباعة في العصور الوسطى - لازلنا - يمكن أن يحس بها أى شخص يمارس النقش بجدية وينفذ كل مرحلة من العمل بيديه ...) .

وفي منطقة الطبقة العاملة فى دريسدن أقام هيكل مرصم له فى (Berlinstraree) وكان محل (قصاب) .. ورسمت الجماعة هناك بكل حرية الموديلات والكراسى والمناضد وأدمجوا الرؤيا بالذاكرة والخيال .. ونفذوا تصميمات المراسم وصنعوا الأثاث وملأوه بالزخارف ورسموا لوحاتهم على أسقف أستوديوهاتهم ، وتبادلوا الأفكار الفنية فيما بينهم فنرى لوحة أنتجها فنان من المجموعة ينفذها آخر حفرا على الخشب .

واحتفظت المجموعة ببعض الإنتاج الفنى لأفراد الجماعة .. وكانوا فى الشتاء يرسمون فى دريسدون وفى الصيف غالبا يقتربوا من بحيرة بالقرب من المدينة وكان أول معرض لهم فى مصنع المصاييح فى (لوب تاو) فى (سيفرت) بالقرب من دريسدن سنة ١٩٠٦ .

جماعة الجسر تضم غير الفنانين :

ودعا مؤسسو جماعة الجسر الجمهور ليصبحوا أعضاء فى الجمعية (أعضاء سلبين) باشتراك سنوى قدره ١٢- مارك .. وكانوا يملوهم بالنشرات والتقارير والمطبوعات السنوية عن نشاط الجمعية .. وعن طريق هذه المطبوعات انتشرت مفاهيم جماعة الجسر . فكان هيكل وكيرشنر ينفذا رسوماتهم على الخشب ويطبعوها على الورق فى صورة مطبوعات فنية ومن المعروف أن جميع النسخ للأصل الواحد غير متشابهة بدقة فكان يصر الفنان شميدت أن يوقع على كل نسخه بعد طبعها .

وتم لقاء بين بخستين وهيكل وكيرشنر عام ١٩١٠ وذهبوا إلى بحيرات (موريتزبرج - Cuoritzlunrg) بالقرب من دريسدن فرسم العاريات فى الخلاء وأجساد الحيوانات فى سوق الخيل .. وأنتجوا عدد كبير من الاستكشات والرسوم التى تحمل تلقائية التعبير نتيجة عدم التقيد بثبات حركة (الموديل) بل بتغير أوضاعها باستمرار .. ونقلوا هذه الاستكشات إلى القطع الخشبية والقماش الملون .

و كانت موضوعات لوحاتهم عن السيرك وحفلات الموسيقى ومظاهر الحياة والعاريات وبعثوا عن تسمية أعمالهم بأصحابها بل يطلق على اللوحة المكان أو المناسبة ... وأرسلوا دعوة إلى الفنان (نولد Nolde) للانضمام للجماعة وكان قد تقابل معهم فى (الجاليرى أرنولد) فى دريسدن فى سنة ١٩٠٦ وأبدى رغبة فى الانضمام لهم . وكتب خطاب الدعوة شميدت روتلوف^(٢٥) (لندخل إلى الموضوع مباشرة . إن الجمعية المحلية للفنانين والتي تسمى (الجسر Bruck) تعتبر شرف عظيم لها أن تجد لديها القدرة على أن ترحب بك عضوا بها .. بالطبع إنك تعرف القليل عنا كما كنا نعرف القليل عنك قبل معرضك فى (الأرنولد) والآن من أحد أهداف جماعة (الجسر) أن تجذب إليها كل العناصر الثورية الناضجة - وهذا هو معنى اسم (الجسر) والجمعية أيضا تنظم عددا من المعارض كل سنة ترسلها فى جولة فى ألمانيا لكي تجذب الأفراد المتعصبين للاقتصادية . ومن أهدافها الأخرى إقامة صالة عرض بأنفسنا - وهى مطمح لنا لأننا لم نحصل بعد على المال - والآن أيها العزيز نولد فكر كما تحب وفيما تحب - إننا نأمل أن يكون هذا العرض هو الثمن المناسب لعواصفك فى اللون ، مع عمق الاحترام والإجلال (فنانو الجسر ..) واستمراميل نولد عضوا بالجماعة لمدة عام ونصف عام .

وفى عام ١٩٠٦ التحق بالجماعة كونوا أمبييه C. Amiet السويسرى وأكسيل جالين كاليليا من فلندا لوقت قصير ، وفى صيف سنة ١٩٠٦ انضم ماكس بخستين للجماعة . وفى سنة ١٩٠٨ انضم فرانز فولكن « NF. Nolken » والذى ولد فى هامبورج سنة ١٨٨٤ لفترة قصيرة وذهب لباريس ليدرس مع ماتيس .

وفى سنة ١٩٠٩ ترك (بلايل) المجموعة ليتفرغ للعمل التجارى . والتحق أتو موللر (Mueller) بجماعة الجسر بعد رفض أعماله فى معرض برلين سنة ١٩١٠ هو ونولد وبخستين وأسسوا (الاتحاد الجديدة) برئاسة بخستين وفى عام ١٩١١ انضم للجماعة فنان من براغ هو (يوهيل كبوسكا B. Kuliska) ولكن بدون اتصال قوى مع الجماعة .

وفى سنة ١٩٠٨ دعى (كيس فان دونجى K. V. Dongen) ليعرض معهم .

وفى عام ١٩١١ أى بعد حوالى ست سنوات من تأسيس جماعة (الجسر) أصبح كل فرد من الجماعة له أسلوبه المميز نتيجة لاختلاف تفاعلاتهم مع الأحداث الجديدة . ونتيجة لهذه الاختلافات كون كل من كيرشنر وبخستين معهد (التوجيهات الحديثة فى الفن) وأسموه^(٢٦) (المويم) (Muim- instiute) وهى اختصار للأحرف الأولى لاسم

المعهد السابق ... ومنى هذا المعهد بالفشل واشتركت الجماعة فى معرض (سندر بند)
(فى كولون سنة ١٩١٢) بجوار الفن الفرنسى الألمانى المعاصر .
ودب الخلاف بين أفراد الجماعة حول فكرة الانسحاب من معرض (برلين الجديد)
وعارض بخستين هذا القرار وانسحب من الجماعة . وأرسلت خطابات تعلن قرار حل
جماعة (الجسر) وذلك فى مايو عام ١٩١٣ وأرسلت أيضا إلى (الأعضاء السليبين)
فى الجماعة (غير الفنانين) .

شكل (٣) وثيقة - مجمع للحفر
الخشبي (لكرونيك) - تصميم إرنست
كيرش



إرنست لودويج كيرش (١٨٨٠ - ١٩٣٨) Ernst Ludwig Kirohner

ولد فى ٦ مايو سنة ١٨٨٠ فى (أشافنبورج) وكانت حياته كفاحاً فى طريق
التجريب الفنى ويعتبر من أهم أعضاء حركة (الجسر) واكتشف إمكانات عديدة
للنقش على الخشب وعلاقات الألوان فيما بينها .. ونفذ الكليشوهات الخشبية للمصقات
معارض (الجسر) .

وقال : (إن الغاية الوحيدة للفن هى التعبير عن الحياة بدرجات لونية وباشكال بسيطة
بطريقة الفرنسيين .. وذلك فى الفترة التى تأثر بها بمعارض ما بعد التأثيرين الفرنسيين
التي أقيمت فى ألمانيا فى (ميونيخ) سنة ١٩٠٣) .

وكان بداية حياته متأثراً بالمدرسة الوحشية الباريسية منذ الرابعة والعشرين وحتى نهاية حياته في سنة ١٩٣٨ ظل إرنست لودويج كر شنر أميناً على إحساسه الفني واسلوبه الاختزالي في الفن ليعلن في آخر أيامه (إننى أصور بأعصابى وبدمى) .

ولقد كان كيرشنر من مؤسسى (الجسر) مع (هيكل وبلايل) وشميدث روتلوف بنشاط وحساسية مفرطة وأنتج رسوماً طباشيرية فى أول حياته الفنية وبالألوان المائية .. ولقد أنتج أكثر من ألف لوحة زيتية ورسمًا خشبياً محفور ولوحات مائية وطباشيرية .

ودرس الهندسة المعمارية فى دريسدن (١٩٠١) وأنهى الدراسة المعمارية فى سنة ١٩٠٥ مع (بلايل) واتجه بلايل بعد ذلك إلى العمل التجارى بعيداً عن الفن .

وبجانب ملصقات جماعة (الجسر) ضم نموذج (الكرونيك) Chronik بحيث نراه يدمج النص مع الرسوم الإيضاحية مع كليشئات الغلاف .

وأعجب بالشاعر الألمانى التعبيرى (جورج هايم . G. Heym) ونفذ حفر خشبى له وأنتج رسوم توضيحية لأشعاره منما عن تذوق حقيقى للشعر الألمانى التعبيرى .

وفى أيام الحرب العالمية الأولى نراه يصور شخصيات قرية منه أمثال الشعراء : هايم Heym شترنهايم Sternhim ألفريد بولن A. Doblin المعمارى فان دى فيلد وبائع اللوحات الفنية فى فرانكفورت (سيكمير - Schames وعالم النفس وأحد تلاميذ مدرسة سيجمند فرويد - العالم بنزوانجر B. Wanger وعالم الآثار بوتوجراف Bothograph

وبعد إنهاء دراسة تكنيك هوسكول Technicke Hohskul فى درسدن سنة ١٩٠١ ذهب ستين دراستين فى ميونيخ سنة ١٩٠٣ - ١٩٠٤ وهناك تعرف على طراز (الجوجند ستيل) .

وفى سنة ١٩٠٣ شاهد معرض مابعد التأثيرين الفرنسيين والبلجيكيين والتي أقامته جماعة (لفالانكس) فى ميونيخ والتي كان ينزعمها كاندنسكى واشترك فى هذا المعرض كل من (سيجناك - تولوزلوتريك - فالتون - فان ريسلبرغ - فان جوخ .. وآخرين) .

ويقول كيرشنر فى معرض مذكراته عن تلك الفترة فى رسالة إلى صديقه كورت فالينتين^(٢٧) (هل تعلم أنه فى سنة ١٩٠٠ واتتنى فكرة جريئة لتجديد الفن الألمانى ؟ وقد فعلت .. لقد واتتنى الفكرة عندما كنت فى معرض جماعة ميونيخ بمدينة ميونيخ

حيث تركت فى الصور أعمق انطباع بسبب عدم إيجائها مبحثواها وأسلوبها المقتصد للإحساس العام .. ففى داخل اللوحة شرائح شاحبة لآياة فيها ولا بريق .. وفى الخارج كان تدفق الآياة الحقيقى . ولم لا يرسم هؤلاء السادة هذه الآياة بما يجرى فى غروقتها من آياة ؟ إنهم لم يستطيعوا ذلك لأنها لا تتحرك .. وإذا نقلوا إلى داخل مراسمهم فستكون وضعًا وليست آياة .. وأحسست بالدافع بصرخ داخل (حاول) وفعلت ولا زلت أفعل .

... وفى البداية كنت فى حاجة إلى اكتشاف أسلوبا لاستيعاب كل شىء وهو فى حركته .. وكان الحل فى رسوم ريمبراندت . Rembranot فى المتحف القومى بميونخ التى عرفتني كيف أمارس احتواء الأشياء بسرعة وبخطوط جريئة حيثما كنت وافقا وماشيا .. وفى البيت عملت رسوما أكبر من الذاكرة .. وبهذه الطريقة تعلمت كيف أرسم الحركة ذاتها ووجدت أشكالا جديدة .. بنشوة وسرعة مثلت كل شىء كنت أراه وأردت أن امثل الأشكال بطريق أكبر وأوضح .. ولهذا الشكل أضفت ألوانا نقية مثل نقاء الشمس .

وجذب انتباهى معرض الانطباعيين الفرنسيين المحدثين لاحظت خفوت الألوان .. ودرست نظرية اللون المعتمد على العين .. ووصلت إلى نتيجة عكسية بمعنى أن الألوان الغير متممة والمتمة نفسها لابد أن تولدها العين وتعطى إحساس بشاء الألوان بصورة أوضح .

... وقد ساعدتني معرفتي لطباعة الكليشيهات الخشبية التى تعلمتها فى سن الخامسة عشر من والدى على أن أعمل أشكالا أبسط وأكثر ثباتا وعدت إلى درسدن وأنا مسلح بهذا) .

وأنتج كيرشنر موضوعات مثل رسوم شخصية لأصدقائه والسيرك وحفلات الموسيقى واهتم بالجسد العارى وتأثر بالتأثيريين الفرنسيين وفان جوخ فى لوحة (بحيرة فى حديقة) سنة ١٩٠٦ .. واهتم بنظرية البعدين وملأ مساحة الصورة وكان دأب البحث عن الحرية المطلقة فى العمل الفنى .. ووصل إلى طريقة اختزالية فى الخط أسماها الهيروغليفى .. وقد أنتج كيرشنر لوحة (مستحبات عند بحيرات مورتيريج) سنة ١٩٠٩ وأيضا لوحة (خطوط الترام فى درسدن) سنة ١٩٠٩ .

وقد تمكن كيرشنر من المقدرة على الاختزال والحذف للعناصر العامة للوحة بدون التأثير على البناء الفني العام والأسلوب الخاص به كفنان فى بساطة واضحة ومساحات ممتدة ذات بعدين واللوان نقية واضحة ونلاحظ فى لوحة (فنانة رومانية سنة ١٩١٠ متخذًا أسلوبًا هيروغليفيًا^(٢٨)). متأثرًا بالتصوير المصرى القديم الجدارى فى رسم العين واضحة واسعة بالمواجهة والوجه فى الاتجاه الجانبى وتلك الرموز الهيروغليفيه الهندسية المختصرة مثل كتابات قدماء المصريين المعروفة باللغة (المصرية القديمة - الهيروغليفيه) .



شكل (١٤) -
فنانة رومانية -
كيرشنر
١٩١٠ -

ونراه ينتج لوحته المشهورة (نصف عارية تضع قبعة سنة ١٩١١) والتي وصل فيها إلى مستوى فنى متمكن فى اللون ونجح فى إيجاد توافق بين اللون الأحمر والأزرق والأسود مع الأرجوانى والأحمر وكذلك الأزرق المخضر والأحمر من البنى ودرجتين من الأخضر وأيضًا نراه يستخدم الأصفر من لون (أكسيد الحديد) محدثًا إيجاءًا عن الناحية الفنية بأسلوب متميز مثل أميل نولد (Nolde) وأيضًا مثلما فعل (هنرى ماتيس) ..

وقد ساعده فى ذلك إكتساب الخبرة من الفنان (أتوموللر) عندما تعرف عليه سنة ١٩١٠ وتعلم منه استخدام الألوان الممزوجة بالغراء أو البيض .

والذى ساعده فى العمل على أسطح كبيرة بسرعة وأيضًا بتشجيع من (أريك هيكل) عمل رسومات حفر على الخشب فى أسلوب بسيط ونراه يخلط الألوان الزيتية بسائل البنزين لتجف سريعًا ويعمل عليها مرة ثانية وبسرعة .



شكل (١٣) امرأة نصف عارية

- كيرشنر - ١٩١١

وفي سنة ١٩١١ ينتقل كيرشنر إلى برلين وقد وصل إلى مرحلة التمكّن الفني من أسلوبه الخاص ببساطة التكوين وقوته واختزال عناصره إلى أبسط مفرداتها .

وفي لوحة (النساء الخمس في الشارع) سنة ١٩٣١ نراه يؤتى بألوان الأصفر والأخضر في تزاوج مع الأسود معطياً الأساس العضوي لأجسام هؤلاء النسوة في استدارة ونحافة مثل طيور وهمية بأسلوب إختزالي في تكوين رأسي ممتلئ بالعناصر حتى في الخلفية الضيقة للوحة .

وفي صيف سنة ١٩١٣ يسافر كيرشنر إلى جزيرة البلطيق . وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى إنهارت قوى كيرشنر النفسية والعصبية وحطم الشكل الإنساني في إحساس خائف من هول الحروب . ولجأ إلى إدمان الخمر في محاولة للهروب من واقع أزمته تلك الأزمة التي دمرت فان جوخ من قبله ونراه ينتج لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) كصورة شخصية له وقال (رسمتها في برلين بينما القوات العسكرية المزمجرة تمر من تحت نافذتي ليلاً ونهاراً) .

ونراه في هذه الفترة ينتج رسوماً خشبية وكليشيهات سلسلة (قصة مجنون العظمة - بيتر شلميهل) في أسلوب عصبي ونفسي مضطرب وعند بلوغه الأربعين نصبح بالسفر إلى سويسرا للاستجمام العصبي في سنة ١٩١٧ .. وأنتج في سنة ١٩١٩ لوحة (ليلة شتاء يضيئها القمر) ذات خطوط إيقاعية ماثلة وألوان فضية مشوبة بالأزرق والوردي والأحمر والأخضر في رؤيا مفعمة بحب الطبيعة الجديدة في سويسرا - وأنتج بعدها

لوحات عن وادى (دافوس Davos) وذهبت إيقاعات كيرشنر الجريئة التى ظهرت فى مرحلة برلين ولكن بنفس القوة المحركة الديناميكية السابقة وبثبات وشفافية لونية واضحة وانتج فى تلك المرحلة تصميمات أقمشة ومنسوجات الملابس فى استخدام جديد لفنه وبذلك فتح اتجاه جديد لموضوعية فنية ليعلن فى سنة ١٩٢٣ (إننى أرى إمكانية نوع جديد من الرسم . إن الأسطح الممتدة هى الهدف الذى كنت دائماً أصبو إليه) .

ويضع نهاية لحياته بانتحاره فى سنة ١٩٣٨ بعد مطاردة قوات السلطة (النازية) له ولرفاقه التعبيريين داخل وخارج المانيا .



المرأة الزرقاء المضجعة ذات القبعة
القشبية ١٩٠٨ - ١٩٠٩ زيت على
خشب ٦٨ × ٧٢ سم - متحف برلين
- شكل (١٢)

أنتج أرنست لودويج كيرشنر لوحة (المرأة الزرقاء والمضجعة ذات القبعة القشبية فى الفترة ما بين ١٩٠٨ - ١٩٠٩ بعد مشاهدته لمعرض التأثيريين وما بعد التأثيريين فى ميونخ وتوصله إلى نظرية معاكسة لنظرية التأثيريين فى الألوان المكتملة والغير مكتملة .. واهتمامه باللون النقى الصافى المتفجر .. فأتى بتلك اللوحة بروى جديدة فنلاحظ البناء الفنى فى اللوحة مهيمنة عليه جسد المرأة المضجعة فى ميل محورى من أسفل الجانب الأيسر إلى أعلى الجانب الأيمن بجسدها المشقوق ذا اللون الأزرق على وسادة صفراء فى خلفية خضراء ويبدو بالأفق البعيد بقايا أشجار وتلال خضراء فاصلا بين الأرض الخضراء والأفق البعيد بتفجيرات لونية حمراء .

فالتكوين بسيط فى الشكل قوى فى المضمون التشكيلي .. فاللون مهيمن على الإحساس العام ويعطى الإحياء بالخط وهناك التنافر والتضاد اللوني الذى يحدث التصادم والمفاجئة

فجسد المرأة ذا لون أزرق قوى محدد بخط لوني أحمر قانى وأسود متداخل معه محددًا النسب التشريحية لجسد المرأة فى تقابل بين الساقين والساعدين إلى الأمام والرأس إلى أعلى قليلاً فى وضع استرخاء .. فنلاحظ أن الأزرق والأحمر مع التأثيرات السوداء خلق نوع من التضاد اللوني مع لون الوسادة الصفراء الصريحة المتداخل معها الأحمر الأرجوانى بلا تظليل بل بضربات فرشاة جريئة بسيطة مما أعطى لجسد المرأة الوضوح والثبات داخل التكوين ونلاحظ تلك القبعة القشية الصفراء ذات الإطار الأسود على خلفية الأفق الخضراء وذلك التنعيم الخطى اللوني للأعشاب الخضراء الداكنة بضربات من الفرشاة السوداء والحمراء معطياً الإحساس بالأعشاب .

ونلاحظ أن ضربات الفرشاة الجريئة المملوءة بالألوان المختلطة أعطت الإيحاء بالخط بتدفق سريع وبسيط وتلك السماء الزرقاء الداكنة أوجدت توازج قريب بين الأزرق والأخضر والأحمر الأرجوانى والأخضر الصريح والأسود بلا درجات مهدئة بل فى تصارع لوني مثير متأثراً بالمدرسة الوحشية ذات السيادة التامة للون ولكن بإحساس تعبيرى فى ضربات الفرشاة السريعة المثير .. فنلاحظ أن فى تلك اللوحة ثورة لونية سببها ذلك التضاد المثير للألوان المتنافرة والمتجاورة داخل إطار اللوحة ولا يفتهل علينا الأسود وتأثيره فى زيادة التوتر والتنعيم داخل الإحساس العام للوحة فى ملامح المرأة وشعرها الأسود وإطار القبعة وتحديد مراكز الأنوثة فى جسدها وأيضاً فى الأعشاب والأفق البعيد المترامى . حتى أنه أعطى ظلاً أسود للساق المرتفعة عن الوسادة الصفراء .. فى ضربات جريئة من فرشاته .

إنها ثورة لونية تعبيرية من كيرشنر .. ونلاحظ هدوءه فى لوحة (عارية فى حجرة فرانز) سنة ١٩١٠ .. وأيضاً فى لوحة (نصف عارية تضع القبعة) سنة ١٩١١ حيث الاتزان والسيطرة على اللون والتوفيق فيما بينها فنلاحظ فى لوحة (نصف عارية تضع القبعة سنة ١٩١١) شكل (١٣) ذلك الهدوء اللوني فى الخليفة الزرقاء الباهتة الهادئة المشوبة باللون البنفسجى وتلك القبعة الشفافة والخط الأسود الدقيق المحدد لجسد المرأة العارى وأيضاً الأحمر المزخرف لردائها المتجه فى دائرية بسيطة على جسدها والأصابع المحددة بالأسود فى رقة وبساطة ونزوح الفنان إلى التفاصيل الهامة وتبسيطها معطياً تدرجات لونية لجسد المرأة لتظهر النسب التشريحية فى الثديين وما يتبعها من لون داكن نسبياً فأتى بالاختزال البسيط للشكل والحركة وحتى فى ملامح وجه المرأة أعطى البساطة فى الخط المعبر فانتج لوحة تعتبر نموذجاً لفنانى (الجسر) فى تلك المرحلة من إنتاجهم الفنى .

لوحة (صراع) ١٩١٥ - حفر على الخشب ملون ٣٣,٥ x ٢١ (بيتر شميل) - كيرشنر شكل (١٥)



إن لوحة (صراع سنة ١٩٥١) حفر ملون على الخشب هي إحدى رسومات الفنان كيرشنر فى سلسلة أعماله عن قصة (بيتر شميل) تلك القصة التى تعبر عن صرخة الإنسان فى وجه القوى الغاشمة التى تستنزفه بصفة دائمة .

إنها قصة شاب مثقف (بيتر شميل) فقير باع ظله إلى عجوز طاغية مقابل كيس من الذهب لا يفرغ .. وبعد ذلك يقع الشاب فى حب ابنة فلاح فقيرة .. ولا يتمكن من الزواج منها لأنه بدون ظل .. وتعرض العجوز الشريرة عليه أن تعدد له ظله مقابل أن يعطيها روحه .. ويقع الشاب فى صراع مرير يمزقه بين روحه وحبه .. ولكن ينتهى الشاب إلى الرفض ويبقى فى المجتمع الإنسانى مرفوض يسير على هامش الحياة بلا ظل أو بصمات إنسانية ذاتية ذلك مقابل الذهب . إنها قصة مصورة تصور المزاج التعبيرى فى مأساة ودراما مؤثرة لذلك الشاب الذى فقد ظله وإنسانيته مقابل المادة .. وفى تلك اللوحة المسماة صراع سنة ١٩١٥) يعبر الفنان عن حالة التصارع الداخلى لبطل قصة وهو فى الحقيقة ذاته الفنان فقد صور نفسه بطلا لتلك الرسوم المسلسلة وذلك بالمقارنة بلوحته الذاتية (المدمن) سنة ١٩١٥ فنرى الشبه الواضح بين الصورة الذاتية ولوحة (صراع سنة ١٩١٥) ولا عجب أنها لنفس الفترة التى اتسمت بعصبية الفنان إبان الحرب العالمية الأولى .

فنرى الخطوط مشوشة وخشونة الأسلوب ظاهرة وبقايا تأثير أدوات الحفر والقطع على سطح الخشب وتعتمد الفنان عدم صقل العمل حتى يوحى بالتأثير المأساوى وأن

الصراع دائم والعمل الفنى لم ينتهى العمل منه ولم يصقل بعد لأن المأساة مستمرة .
ونلاحظ التضاد الشديد بين الأبيض والأسود والملاح الخاصة بالبطل والعينين الساهمتان
الشاحصتان إلى الداخل والمرأة العجوز فى الخلفية فى الجانب الأيسر وأسفلها النار وتلك
الزخارف الملتوية فى الخلفية واسطالة أصابع المرأة الشريرة وظهور جسم البطل كما لو أنه
يريد الخروج من إطار اللوحة ونلاحظ التنعيم الخطى المتردد الموحى بالإيقاع الدرامى
فى تنويع سمك الخطوط فى تفاصيل وجه الرجل أنها رؤيا عصبية لحالة الصراع التى
وقع فيها الشاب الفقير المثقف ونلاحظ البناء الفنى للوحة له صفة الجرأة والدرامية
وتداخل يد المرأة المتشنجة مع صدر الشاب موحيا بالمضمون العام لاحتواء ذلك الإنسان
الذى باع ظله مقابل الذهب .

* * *

٢ - إيريك هيكل (١٨٨٣ - ١٩٧٠) Erich Heckel

ولد إيريك هيكل فى مدينة ديلن بألمانيا فى ١٨٨٣/٧/٣١ وحصل على شهادة دراسية
فى الهندسة المعمارية عام ١٩٠٤ من (شيمتزر) وهناك تقابل مع (كيرشنر - بلايل)
وانتظم فى (تكنيس هوسكول) مع كيرشنر وبلايل وتركها عام ١٩٠٥ . وكان دائم
النشاط لخدمة جماعة (الجسر) وتنظيم معارضهم وتدير مرسوم لهم (محل قصاب) .
ونظم أول معرض للجماعة (فى مصنع المصاييح فى (سيفرت) بدرسدن ومثل الجماعة
كمدير لأعمالها .

وكان أسلوبه فى الفترة الأولى من حياته الفنية له سمات التلقائية فى ألوان صريحة نقية
ذات سمك واضح على سطح اللوحة مثل لوحته (أشجار مزهرة سنة ١٩٠٦ ، وأنتج
الرسم الخشبي عن (أغنية سجن القراءة) لأوسكار وايلد سنة ١٩٠٧) .

ونرى أعماله فى (دانجاست) عام ١٩٠٧ ذات ألوان حمراء وخضراء وزرقاء نتيجة
لمرحلته هو و (شميدت روتلوف) فى دانجاست - فى رؤيا بعيدة عن منطق الأشكال
التقليدية وينتج لوحة (رقص فى القرية سنة ١٩٠٨) فى إتران فكرى ومضمون واضح ..
بعيداً عن الألوان السميكة والتحريف الحاد للطبيعة مثل لوحته فى دانجاست (قمائن
الطوب سنة ١٩٠٧) .

وفى ربيع سنة ١٩٠٩ يرحل هيكل إلى روما وفرنسيا ورفينيا - ويذهب إلى بحيرات (مورتيزيج) ، وظهرت تأثيرات رحلته إلى إيطاليا فى لوحته (عارية على أريكة سنة ١٩٠٩) فى ألوان واضحة والبعد الثانى والانحناءات المسديرة للجسد البشرى والتنسيق اللونى المنسجم مع الشكل العام .

وينتج لوحة (على طاولة الكتابة سنة ١٩١١) نقش خشبى ، ويذهب إلى برلين فى خريف سنة ١٩١١ ويلتقى مع أتر مولر ويعمل معه فى رسمه .

ويهتم بالروائية فى أعماله فيتأثر بقصة (الأبله) للكاتب الروسى (دوستوفسكى) وينتج لوحة (رجلان على طاولة سنة ١٨١٢) برويا دراميكية كثيفة توحى بالجو العام لأبطال قصص (دوستوفسكى) ذات الدراما المركبة .

وينتج لوحة (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) شكل (٣٨) فى رؤيا دمج فيها بين الأرض والسماء والإنسان والماء فى أسلوب فنى لونه قوى وجرأة فى البناء الفنى توحى بالمقدرة البنائية عند هيكل . ونرى الرسم الخشبى (امرأة مستجدية سنة ١٩١٣) فى بعد نفسى واضح وتكثيف للحالة النفسية التى تعاني منها تلك المرأة والأصابع والملاح الحادة الموحية بالبعد النفسى الداخلة الواضح من خلال البعد التشكيلى فى البناء الفنى فقد عمد شغل سطح اللوحة بتكوين تلك المرأة المستجدية فى جو درامى ورؤيا غامضة .

ويتطوع هيكل فى الحرب عام ١٩١٤ ويذهب للعلاج إلى (فلاندرز) عام ١٩١٥ ويتقابل هناك مع (ماكس بيكمان) المصاب بانهييار عصبي فى فترة علاجه ولوحة كبيرة (العذراء) وتتحطم اثناء الحرب العالمية الثانية .

ويعود هيكل إلى برلين عام ١٩١٨ ويسترد سيطرته على أفكاره وإرادته بعد الحرب وينتج الرسم الخشبى الملون (صورة شخصية لرجل سنة ١٩١٩) شكل (٣٧) فى رؤيا بنائية وقوة تعبيرية واضحة السمات فى الوجه المسيطر على التكوين والخط المائل خلف وجه الرجل وكتفى الرجل فى انحناء دائرية وخطوط ملامح الرجل مثل روافد الأنهار أو خرائط لعالم بدائى فى حفرتين ارضية على جبهة هذا الرجل المستغرق فى عالم آخر خاص به .

ونرى أعمال هيكل تهتم الإنسان وعلاقاته الإنسانية وعالمه الخاص الذاتى بعيداً عن التمرد الاجتماعى والثورة السياسية والإحساس بالتمرد العام .

شكل (٨) وثيقة - ملصق خاص
بمعرض جماعة الجسر عام ١٩٠٨ -
أريك هيكل



وتنقسم جماعة (الجسر) عام ١٩١٣ . ويعرض في برلين عام ١٩١٣ بمفرده
ومعرض آخر مشترك مع فلانك (Vleminok)

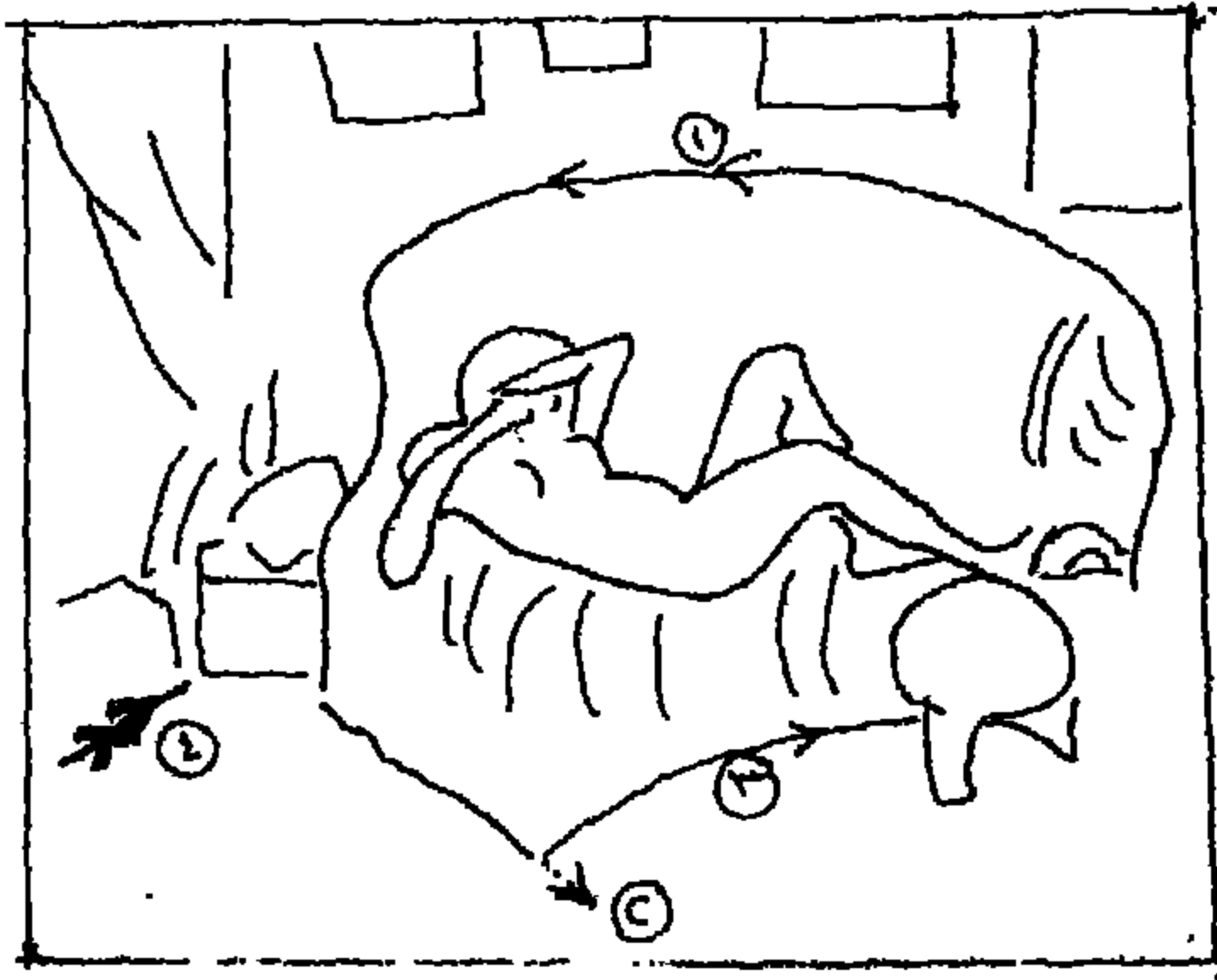
ويذكر فريتز سكوماتشر Fritxschumacher مدرس كيرشنر وبلايل وهيكل وروتلوف
في أثناء دراستهم للهندسة المعمارية بدرسدن عام ١٩٠٥ ملاحظات عليهم كطلاب
مهتمين بالهندسة والفن . وهذا المدرس كان يدرس لهم تخطيط المدن وتنسيقها وبناء على
علاقته بتلاميذه هؤلاء أجرى تعديلا مهما في أسلوب تدريس الهندسة المعمارية وتخطيط
المدن وعلاقته بالرسم باليد .

فيقول في معرض حديثه عن تلاميذه الأربعة^(٢٩) :

(إن الشخصية الباحثة الدائبة التي يميزها كل مدرس للهندسة المعمارية في طلابه
لا تمهل مطلقاً أي من أفراد (الجسر) ومع كيرشنر أخذت علاقته معه شكل المראה
الصامتة . أما مع هيكل فكانت علاقته معه تتسم بالعاطفة الدائمة .. وليس من السهل
على المدرس أن يعرف إلى أي مدى يجب أن يقسم هذا النوع من الدأب النقدي ..
حيث أنه غالباً ما يكون تزاوجاً مع موهبه فكرية خالصة تتمشى مع غياب القدرة الإبداعية
العملية .

فإننى كنت فى غاية السعادة عندما نجحت تدريجيا فى توجيه هذه العناصر الدائبة عن طريق الاعتماد على معايير الرسم الطبيعى الخالص .. ولم يدم هذا طويلا فقد توقفت فجأة ولازالت أذكر المرة الأولى عندما التقيت بهيكل الذى بدأ يرسم نباتا على قطعة من الخشب الأبيض والأسود فنظرت له منزعجا ملاحظا حركة وتشابك الأوراق . وبعد عن الشكل الكلى للجسم وعندما انتقدت الرسم لإهماله فيه فإنه استشهد بحقه فى أن يتخذ أسلوبا وذهبت إلى أن الشخص يجب أن يكون قادرا على أن يرسم بطريقة صحيحة قبل أن ينتقل إلى اتخاذ أسلوب . واشرت إلى رسوم لويلهم نيكولسن وآخرون عملوا بأسلوب مشاعا للملصقات التى كنت أحيانا أستخدمها كوسائل توضيحية للطلاب لأوضح إلى أى مدى هؤلاء الفنانين يعتمدون على الدراسة الدقيقة للشكل .. ولكنى لم أقنع .. فقد قال إن أهم شيء يهتم به هو إمتلاك التعبير كاملا (وتطارد السلطات النازية ويهرب عام ١٩٤٤ إلى سويسرا وتباع أعماله من ألمانيا وتنزع من المتاحف . ويعين عام ١٩٤٩ أستاذا بأكاديمية الفنون فى (كارل سرويه) Karl ويتوفى سنة ١٩٧٠ .

عارية على أريكة ١٩٠٩ - زيت على قماش - ١٢٠ × ٩٦ سم - ميونخ متحف الفن الحديث - أريك هيكل شكل (١٨)، (١٩)



أنتج تلك اللوحة بعد عودته من إيطاليا وزيارته لروما وفينسيا ورافينا وبوروا وانجذب للفن الاترسكانى - واكتسب وضوحا فى الشكل وازدادت لوحاته بالبرق وتأثر بشمس البحر المتوسط .

ونلاحظ فى لوحة (عارية على أريكة) أن أريك هيكل استخدم اللون وانكساراته وتدرجاته المعبرة بعفوية شبه مقصودة فى الإيجاء بالبعد الثالث والعمق داخل البناء

التشكيلي للوحة .. واللوحة عبارة عن امرأة عارية تماما نائمة على أريكة تكاد تخفى وجهها بكلتا يديها وأعطى لجسدها اللون الأصفر المشوب بالحمرة الداكنة وذات شعر أسود وأعطت للأريكة اللون الأبيض بخطوط رأسية خضراء متداخل معها اللون البني وتوجد تلك الأريكة فى غرفة على حوائطها لوحات معلقة والأرضية بنفس لون الحائط الأصفر المكتوم المشوب بالاخضرار وفى الجانب الأيسر من اللوحة توجد ستارة قماش بنفس لون الحائط تقريبا وأمام الأريكة حذاء أحمر للمرأة العارية ونلاحظ كتلة أثاث فى الجانب الأيسر لونها أحمر وتقابلها كتلة بنفس درجة اللون الأحمر ولكن مشوبة بالأبيض وأغلب الظن أنها جزء من ملابس المرأة .

ويبدو فى لوحة عارية على أريكة أن مركز التكوين فى المساحة الداكنة خلف الذراع الأيسر للمرأة المضجعة .. نتيجة للتضاد اللونى بين الأبيض والأسود وجسد المرأة الأصفر ذو الإحمرار .

ونلاحظ أن السمة الغالبة على التكوين هو المحور الدائرى المتخذ من الخط الخارجى للأريكة ذو المسند فى اتجاه من الجانب الأيمن إلى الأيسر فى دائرية كاملة ..

ونلاحظ أن هناك محاور رئيسية فى التكوين الفنى العام وهو المحور (١) المتخذ من الخط الخارجى للأريكة اتجاه دائرى نحو اليسار . وأيضاً الاتجاه المحورى الخارج من اللوحة إلى أسفل رقم (٢) والاتجاه المحورى الدائرى الحاد رقم (٣) والمتردد مع الخط الخارجى لسجادة الغرفة فى الجانب الأيسر رقم (٤) .

ونلاحظ تلك الخطوط الأفقية المستقيمة المحددة لإطارات اللوحات الصغيرة على الحائط خلف الأريكة لتعطى التردد المناسب لبعض الأشياء البسيطة على أرضية الغرفة ذات الألوان الساخنة .

فالمحور الرئيسى (١) الدائرى يتداخل مع دائرية جسد المرأة - ذا الإحساس الدقيق البسيط فى جلسة إنسيابية متأثراً بعاريات الفنان الفرنسى (ماتيس) وفنانى المدرسة الإيطالية فى العصور الوسطى - ولكن بأسلوب تعبيرى وخط تعبيرى واضح .

أما الاتجاه المحورى المرتد (٣) إلى داخل اللوحة والمحدد الأبيض والأسود يعطى التردد والاتزان المناسب مع الخط الخارجى فى الجانب الأيسر والمحدد بالأسود والبرتقالى

لنهاية السجادة بالغرفة أما الاتجاه المحورى (٢) الخارج من اللوحة وإلى أسفل فيتقابل فى ترديده مع أوضاع ساقى المرأة وانشائتهما فى تقابل رقيق .

فنلاحظ أن المحور الأساسى رقم (١) يعطى الإحساس بالاستدارة من الاتجاه الأيمن إلى الأيسر إلى الداخل أما الاتجاهات المحورية (٣) ، (٤) فيتقابلان فى التماثل المتردد أما الاتجاه (٢) فيعطى التقابل المتردد مع ساقى المرأة .

وأيضاً تلك الأجزاء البسيطة من اللوحات فى أعلى اللوحة تتقابل مع الشئيات الملقاة على أرضية الغرفة والستارة فى الجانب الأيسر .

فالبناء الفنى للوحة (عارية على أريكة) به محور رئيسى دائرى واحد والباقى اتجاهات محورية ثانوية تعطى التقابل المتزن ذو الإحساس التشكيلى المتزن فى تردد مناسب .

ونلاحظ أن الخط أخذ الاتجاه الانفعالى الفورى المناسب للحظة الإحساس مباشرة .

فالخط هو لون ذا سمك عريض أو بسيط أو جرة فرشاة فى بداياتها مليئة باللون وفى النهاية فارغة اللهم من بقايا اللون متأثراً بفان جوج - وضربات فرشاته الجريئة الفورية .

فالخط واللون فى لوحته شئ واحد فنراه لون بالخط وخطط باللون فنرى ذلك المزج بين اللون والخط مع إعطاء الإحساس الصادق الفورى فى تلك الخطوط الخضراء على أرضية بيضاء للأريكة ومعطياً الإحساس بكتلة الأريكة وملمسها .

وأيضاً تحديد جسد المرأة بالأسود بكل جرأة وإعطاء ظلال قوية بالأسود المشوب بالبنى الداكن لظلال الأريكة مما أعطاها ثقلاً تشكيميا وتلك المساحات السوداء فى الجانب الأيمن وفى منتصف اللوحة على أرضية الغرفة وحتى الظلال السوداء لإطارات اللوحات الصغيرة على الحائط .

واللون الأحمر للحذاء وتحديد بالأسود .. مما يعطى الإحساس بتلقائية الخط وعفويته وانطلاقه فى تعبيرية متدفقة .

ونلاحظ ذلك التنعيم الخطى للخطوط الخضراء على الأريكة ذات السمك الكبير والخط الدقيق الأسود المحدد لأيدى المرأة وتلاحظ الملمس الخشن لسطح اللوحة من جراء جرات الفرشاة ذات اللون الأخضر على الأريكة فأعطى ملمساً تشكيميا مناسباً ورائعاً بإحساس مناسب .

واللون فى لوحة (عارية على أريكة) غلب عليه الأصفر المشوب بالأخضر والاحمرار والأحمر والأسود وبعض ضربات من البنى الداكن .

فلاحظ أن كمية الأصفر ذو الاخضرار لحائط الغرفة بالستارة في الجانب الأيسر والأرضية وكذلك الأصفر المشوب بالاحمرار لإعطاء الظلال المناسبة لتحديد ثانيا جسد المرأة العارية على خلفية ذات ألوان فاتحة هي الأريكة البيضاء ذات الخطوط الرأسية الخضراء . ونلاحظ اللون الأحمر في الجانب الأيسر وما يقابله من نفس اللون ولكن بدرجة افتتح في الجانب الأيمن ليعطى التوازن اللوني المناسب ... أما الظلال السوداء التي أعطت الثقل التشكيلي وأعطت الإحساس بمركز التكوين (خلف اليد اليسرى للمرأة) وتحديد جسد المرأة والأحذية وإطارات الصور على الحائط والخط الخارجى للأريكة والسجادة والستارة متأثرا بالفنان الفرنسى (روه) وتحديد له أشكاله بالخط الأسود ... وإن كان هيكل فنان حفار يهتم بالخط الخارجى المتعرج الموحى بالشكل العام لأشياء ، وخاصة فى الحفر على الخشب مثلما فى لوحة (طاولة الكتابة سنة ١٩١١) ، ولوحة (رقص فى القرية سنة ١٩٠٨) .

فترى أن اللون فى لوحة هيكل أعطى له الاندماج مع الخط فى تزاوج تعبيرى ورفع من قيمة الأسود والأبيض داخل اللوحة .



لوحة (يوم زجاجى) ١٩١٣

- (٦ × ١٢٠ سم)

- برلين

- مجموعة

(م - كاريش) اريك هيكل

شكل (١٠)

لوحة يوم زجاجى أنتجت فى عام ١٩١٣ أى فى نفس العام الذى انفرط فيه عقد جماعة (الجسر) وكان قد أنتج هيكل العديد من الرسومات الخشبية والنقوش على المعادن فى تلك الفترة ومن أهمها لوحة (رجلان على طاولة سنة ١٩١٢) مأخوذة عن قصة (الأبله) لدستوفسكى ولوحة (امرأة مستجدية سنة ١٩١٣) واهتم فى تلك الأعمال بالزوايا الحادة والترديد الداخلى فى البناء الفنى لها مع الاهتمام بالانفعال الداخلى

لشخصه الناتج عن الجو العام للوحة ذو الإحساس الغامض وعرض في نفس العام بمفرده في برلين في صالة (فريزر جارليت) وأقام معرض آخر مع الفنان فلا مينك في أ. ب نيومان وأخيرا في لوحة (يوم زجاجي) اهتم بالضوء وانكساراته وانعكاساته ودمج الرؤيا الطبيعية فيما بينها فأتى بتكوين فني بسيط وجريء ومختلفا عن أعماله السابقة ..

فلوحة يوم زجاجي المنتجة عام ١٩١٣ وهي بداية استقلال اريك هيكل وتفردته الفني وظهور أسلوبه التشكيلي المتشكل بعيدا عن (جماعة الجسر) متأثرا بزياراته وتجاربه الجديدة فنراه اهتم بالضوء وانعكاساته وانكساراته . فاللوحة عبارة عن امرأة عارية تقف في الثلث الأيسر من اللوحة في الجانب السفلي وأمامها كتلة صخرية داكنة وفي الخلفية مياه البحر الزرقاء ينعكس عليها مناظر الصخور والجبال والأشجار على الجانب الآخر في بساطة وحساسية رقيقة ويتخذ خط البحر الاتجاه الدائري البسيط أفقيا في منتصف اللوحة تقريبا ، ويغلب على اللوحة اللون الأزرق البروسي الداكن بفراغات بيضاء وسوداء ، والجانب الأيسر العلوي ذات لون بني متدرج هو نفس لون جسد المرأة العارية والمحدد لجسدها بالخطوط السوداء السمكية ونلاحظ المساحة الخضراء وبين الجبال والشعيرات وانعكاساتها على سطح مياه البحر . فنراه نفذ هذه اللوحة باتجاه تأثيري واهتمامه بدراسة الضوء وانعكاساته وانكساراته وتأثيره المرتد ولكن بأسلوب تعبيرى في قوة اللون ونقائه واستخدامه للأسود والأبيض بجرأة وتحديده لجسد المرأة العارية بالخطوط السوداء ، وإعطاء الانعكاسات على سطح الماء الزوايا الحادة مبعدا إياها عن التقيد بالطبيعة ولكن منتهجا أسلوب تعبيرى ذاتى ولكن باتجاه تأثيرى .

ونلاحظ التردد المنعم المتوازن بين الكتلة الصخرية الداكنة في أسفل اللوحة والكتلة البيضاء في الجانب العلوي ونفس التقابل بين الجبال والأشجار في الجانب الأيسر وانعكاساتها على الماء أسفلها .

ويظهر جسد المرأة واللون البني الداكن المشوب بالأزرق المحدد بالخط الأسود السميك تأثيرا بالحفر على الخشب في وضع منتصب بشكل معمارى متصدر التكوين الفنى للوحة ، والخلفية تصارعات من الانعكاسات الضوئية الحادة تساعد في صبغها للألوان الصريحة النقية الزرقاء والخضراء والبنية الداكنة . واستخدم الثقل التشكيلي المساحى في إعطاء التوازن المناسب في التكوين وذلك واضح في الكتلة في الجانب العلوي الأيسر

يقابلها فى الجانب السفلى الأيمن وبينهما جسد المرأة المنتصب فى وقفة معمارية تشابه وقفة المرأة فى لوحة البرت ماركو (الطبقة الراقية بمدرسة بوكس للفنون سنة ١٨٩٨ .

فترى أن لوحة (يوم زجاجى) هى تطور فى اتجاه اللون القوى الصريح والموضوع المتداخل مع الطبيعة واهتمام بالضوء والانعكاسات المتوقعة له بعيدا عن أسلوب جماعة الجسر مما دفعه إلى تداخل الإنسان والبحر والسماء والأرض فى مضمون تشكيلى واحد فى تلك اللوحة .



لوحة (القراءة) ١٩١٤ - حفر على
الخشب - ٣٠ × ٢٠ سم
شكل (٩) - أريك هيكل

لوحة القراءة هى من أعمال الحفر على الخشب وأنتجها هيكل عندما خيم جو اندلاع الحرب العالمية سنة ١٩١٤ وتصور هذه اللوحة الحالة النفسية الداخلية للرجل والمرأة الجالسين أمام طاولة فى مكان ما يشع من خلفهما أضواء والرجل ذو الرأس الكبيرة نسبيا والكف ذو الأصابع الصغيرة المسك بالكتاب الصغير أيضا والمرأة بجواره فى حالة شروء خارجى أو داخلى تسند رأسها بيدها النحيلة ذات الأصابع الصغيرة والتكوين العام للوحة يملئه جسد الرجل والمرأة وأمامها المنضدة الدائرية وقدر فارغ. وأنه جو نفسى كئيب يخيم على تلك الجلسة ، ونلاحظ تلك الخطوط السوداء الحادة لوجهى الرجل والمرأة والأعين الواسعة التى تنظر للداخل دائما فى شحوب ويأس ظاهر ، وتلك الخطوط البيضاء الحادة فى الخلفية كأنها شمس باردة . إنه جو كآبة انتظار الحرب وأعباءها الثقيلة ، وقد نجح هيكل فى إعطاء الخطوط الصفة المعبرة والقوية بجرائته الجريئة وفى تنعيم الخطوط الغليظة والرقيقة والمتداخلة فى إعطاء ملمس متنغم يعطى الإحساس بالقرب

والبعد داخل التكوين الفنى العام . وتلك الرؤوس الكبيرة والأيدى الصغيرة تعطى الإحساس بالتفكير العميق وضعف الإرادة تجاه العالم الخارجى ، والعيون الساهمة الواسعة وما تضيفى من غموض وخوف ونظرة متأنية للدخل هى من أهم مميزات أسلوب اريك هيكل وظهر ذلك واضحا أكثر باستخدامه الأسود بلا درجات بل الفواصل هى الأبيض فأعطى التصارع الحاد بين الأبيض والأسود مما أكسب الجو العام للوحة شحنة داخلية تصدم المشاهد وتفاجئه بما تحتويه من قيم تشكيلية ونفسية وسيكولوجية .



(صورة شخصية لرجل) سنة ١٩١٩
- حفر ملون على خشب - ٣٣ × ٤٦
- شكل (١١) اريك هيكل

أنتج هيكل هذه اللوحة بعد نشوب الحرب سنة ١٩١٤ - ومحاولته التطوع ولكنه اكتشف عدم صلاحيته للخدمة العسكرية .. ونصح للسفر إلى بلده (فلاندرز) للاستحمام عام ١٩١٥ . وتقابل مع (ماكس بيكمان) وأنشأ صداقة مع (جيمس انسور) وبقي فترة فى أوستاند . ثم عاد إلى برلين فى نوفمبر سنة ١٩١٨ وأنتج عام ١٩١٩ الرسم المحفور على خشب ملون (صورة شخصية لرجل) . إنها حالة نفسية لرجل فوجه الرجل الضخم يكاد يبرز من إطار اللوحة وكلتا يديه المعقودة أسفل ذقنه فى إصرار يأس تعطى الكثير لمن يشاهدها أنها تذكرنا بلوحة بيكاسو (المرأة الباكية) سنة ١٩٣٧ شكل (١١٧) .

إن لوحة (صورة شخصية لرجل) ذات ألوان داكنة ؛ فترى الوجه باللون الأخضر الباهت المشوب باللون الطينى الباهت والخلفية الدائرية من البرتقالى المطفئ للتتهى فى

الجانب العلوى الأيمن بالرمادى المشوب بالبنى الباهت مع ظلال سوداء داكنة لرأس الرجل وفى أسفل اللوحة يستقر جسد الرجل فى ذى أسود داكن تبرز من المنتصف الكفين فى أصابع متداخلة مشدودة كما فى أطراف لوحات الفنان التعبيرى الألمانى أوجين سخيلى . Egon Schiele فى لوحة (ذاتية له وهو عارى سنة ١٩١٠) شكل (٨٢) . فاللون فى تلك اللوحة متأثر بالألوان الطينية المطبوخة الإيطالية (الاتروورية) .. فأعطت اللون الباهت المطفئ ظلالا نفسية وتشاؤمه بجانب التحديد بالأسود وتلك الخطوط الحادة فى ملامح ووجه الرجل تنم عن معاناة ويأس واضح والأيدى ذات الأصابع المغلقة فيما بينها بشدة واضحة والعينان الساهمتان بعيدا فى فرع داخلى مخيف بعكس وجوه (ادغار مونش) ذات الفرع الخارجى المفرع . فالحوف واليأس والنظرة الذاتية عند هيكل داخلية ، أشخاصه يعانون مآسيهم داخلهم ، فالشحنة الانفعالية التعبيرية فى أعمال هيكل دراما داخلية . يتوقف المتذوق لأعماله أمامها طويلا يعيش المأساة ويحس بها على وجوه أبطاله .

فلوحة (صورة شخصية لرجل) هى حالة نفسية ذاتية للفنان نفسه بعد عودته إلى برلين سنة ١٩١٨ ، وهى اجترار لرحلته الطويلة مع المعاناة .

٣ - كارل شميدت روتلوف (١٨٨٤ - ١٩٧٦) Karl Schmidt Rottuff

ولد كارل شميدت روتلوف فى سنة ١٨٨٤ (ببلدة روتلوف بالقرب من شمينتر) وتمرد على الأسلوب اللونى الخاص بتفجر الألوان الوحشية والدراسة المتأنية للتأثيرين ففراه ينتج ألوانا تعبير عن الإحساس الروحى للأشياء وتأثيراتها الخفية على النفس متأثر فى ذلك بفان جوج وأدغار مونش وإيميل نولد . وكان دائما على خلاف مع كيرشنر عند تأسيس جماعة الجسر . وكان على صلة طيبة مع هيكل منذ أيام الدراسة فى (شيمينتر) . وكان يتميز بشخصية انطوائية بالرغم من حماسه للنقش وإصراره على المضى فى طريق الرسم والحفر الخشبى داخل الجماعة فى سنة ١٩٠٦ .

ورسم فى سنة ١٩١٢ لوحات عن الفلاحين والصيادين فى دريسدن ودانجاست وكان دائم البحث عن الإبداعية متأثرا بما قبل التأثيرين - فان جوج فى ألوانه واهتم بالمنظر الطبيعى وبعد عن رسم الأشخاص لحد ما بعكس هيكل وكيرشنر .

وقد كتب كير شير في الكرونيك^(٣٠) (إن هواء بحر الشمال المنعش اظهر انطباعية هائلة خصوصا في أعمال شميدت روتلوف) .

وكان دائم السفر إلى (دانجاست) على ساحل بحر الشمال وينتقل إلى (دريسدن) وتأثر بالمناظر الطبيعية هناك ومنازل الفلاحين والبحر والأراضي المهجورة .

وتتميز أعمال كارل شميدت روتلوف - بالخطوط الديناميكية القوية التي تدفع أشكاله للحركة الدائمة داخل تكويناته الفنية بدافع من شعور الفنان الداخلي الذاتي .

وفي عام ١٩٠٩ ينتج لوحة (المغارة) بالألوان المائية بألوان هادئة وخطوط مستطيلة بإحساس وحشي واضح .

ومن تأثير الحفر المرسوم على الخشب لجأ إلى اختصار التفاصيل في الموضوع بإيجاز واضح ومعبر .

وفي سنة ١٩١١ يسافر الفنان إلى (النرويج) وينتج لوحته (منظر طبيعي نرويجي) وفي نفس العام بأسلوب بنائي قوي بخطوط حمراء قليلة متشابكة في تداخل وتصارع مركزا التكوين في منتصف اللوحة معطيا هدوءا وبساطة تعبيرية .

وفي سنة ١٩١٢ ينتج لوحة (المراعون) ولوحة (امرأة تستريح) في أسلوب تعبيرى برويا تكعيبي .

وفي سنة ١٩١٣ ينتج سلسلة من لوحات (ثلاث عرايا) و (الصيف) ويصل إلى مرحلة تعبيره ذات ثنائية البعد في أسلوب رمزي للطبيعة بإدراك واعى مثل (منظر طبيعي خريفي سنة ١٩١٣) .

وينتج لوحة (نادبان على الشاطئ سنة ١٩١٤) ذات الإحساس المتشائم المظلم لامرأتان تظهران على شاطئ البحر ذات رؤوس كبيرة وأيدي صغيرة ملتوية وأقدامهن مختفية في ملابسهن الطويلة في خط متوتر متداخل برويا كئيبة وبذلك نرى حالة الفنان النفسية المضطربة بدأت تظهر على سطح أعماله وكان ذلك نتيجة لاقترب إندلاع الحرب العالمية الأولى واستدعائه للخدمة العسكرية وينتج لوحة (صورة شخصية لبنت سنة ١٩١٥) بنفس الإحساس الانقباضي متأثرا بالنحت الإغريقي مثل جماعة (الجسر) في درسدن فانتج لوحات ذاتية بأسلوب الحفر على الخشب في خطوط منعزلة متنافرة

ويستدعى كارل شميدت روتلوف للخدمة العسكرية في مايو سنة ١٩١٥ ويعود في ديسمبر سنة ١٩١٨ ولم ينتج في هذه الفترة إلا بعض الرواسم الخشبية عن المواضيع الدينية وحياة المسيح .

ويعود ذا نظرة مختلفة من الحرب مثل جميع الفنانين التعبيريين الذين اشتركوا في الحرب أو عاشوها واختلفت نظرتهم إلى العالم الواقعي .

ونراه ينتج في لوحة (حديث عن الموت) شكل (٥٤) ولوحة (كآبة) ولوحته مائية (امرأة في غابة) و (نساء على الشاطئ) و (أمسية على الشاطئ) وجميعها في الفترة من سنة ١٩١٩ - ١٩٢٠ . بأسلوب تعبيرى ذا رمزية ويطارد من القوات النازية في سنة ١٩٤١ وبعد ذلك ويعمل أستاذا في مدرسة الفنون التشكيلية العليا ببرلين في عام ١٩٤٧ وأنتج لوحات مائية (اكوارييل) كبيرة ذات أسلوب تعبيرى ويستقر في ألمانيا الشرقية منذ سنة ١٩٤٥ . ويتوفى في سنة ١٩٧٦ .



لوحة (حديث عن الموت) ١٩٢٠
- ١١٢ × ٩٧,٥ سم
- ميونخ - متحف ميونخ للفن الحديث
شكل (٢٧) كارل شميت روتلوف

تلك اللوحة أنتجها كارل شميت روتلوف بعد انتهاء الحرب وعودته فيها برؤيا متشائمة خائفة قاتمة مختلفة عن رؤياه للعالم الخارجى وقبل ذلك ينتج سلسلة من الأعمال المائية والحفر على الخشب والزيتية تحت عناوين (كآبة) .. ولوحة مائية (امرأة في غابة) سنة ١٩٢٠ فنرى لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) بالألوان المائية ذات رؤيا درامية جريئة فالتكوين العام للوحة نرى شخصان الأول يقف في الجانب الأيسر وقد

مد زراعته بدون أكف والآخـر جلس فى مقدمة اللوحة غير مستقر على كرسى صغير وقد مد يديه مثله ولكن له أكف وأصابع ورؤسهم كبير بالنسبة لأجسامهم والخلفية يبدو بها نافذة بيضاوية بها سياج حديدى .

والشخص الواقف له سمة رسومات قدماء المصريين الوجه من منظر جانبي والجسم بالمواجهة وبدون أيدي أو أرجل وينظر إلى الإنسان الجالس الذى يظهر بدون قدمان أما الكرسى فهو صغير بالنسبة لحجم جسم الجالس عليه وهناك استطالة فى الخط بالنسبة لجسم الرجل الجالس فى جزءه العلوى .

والخطوط الخارجية محددة للشكل بقسوة وعصية مثل الرواسم الخشبية المحفورة ، والأعين كبيرة بالنسبة لحجم والوجه وأيضا الأنف يأخذ مساحة كبيرة من الوجه مثل لوحته (ألم يظهر لك المسيح سنة ١٩١٨) ولوحته (صورة شخصية لبنت ١٩١٥) وأيضا الحفر الخشبي (نادبان على الشاطئ ١٩١٤) . إنه أسلوب كارل شميت روتلوف ولكن فى لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) نرى إحساس بعالم (أيمل نولد) الخائف ورؤيا (ادفارد مونش الشبحية فى اختيار موضوعاته وأيضا فى أسلوبه التعبيري فنرى الانحراف الواضح والمبالغة فى الخط فى حجم رأس الرجلين وملاح وجوههم كأناس من كواكب أخرى واختفاء أطرافهم أحيانا كتعبير عن عجز الإنسان تجاه قدره المحتوم والكرسى الصغير المنزوى الجالس عليه رجل ضخم فى حجرة مظلمة بها نافذة حديدية كسجين أبدى والألوان المتداخلة فى درجات الأسود والبني الداكن والأبيض تعطى الإحساس بالانقباض .

ونلاحظ تلك الحركة الداخلية فى التكوين الفنى للوحة الآتية من أوضاع أذرع الرجلان تلك الحركة هى حديث النهاية أو حديث الموت بعد أن فقد أطرافهم حتى الملاح ساكنة لا تتكلم - والأجساد تجمدت . إنه يعطى الإحساس بالجو الأسطوري الشعبي .. والذى ربما تأثر به اتوميللر ورفاقه من جماعة (الجسر) فنانيين مصريين شاهدوا أعماله وأعمال زملاءه مثل (أيمل نولد - اتوميللر) وغيرهم لأن التعبيرية كمدرسة ومذهب فنى يخاطب المأساة الإنسانية والدرامية الداخلية للإنسان والفنان لا يعرف حدود جغرافية لآلام البشر فى عصرنا هذا .



لوحة (مناظر طبيعية في دانجاست)
١٩١٠ - ٨٤ × ٧٦ - زيت على قماش
- امستردام - شكل (٢٦)
كارل شميدت روتلوف

لوحة مناظر طبيعية في دانجاست سنة ١٩١٠ أنتجها روتلوف متأثراً بالألوان الوحشيون فنلاحظ أن الألوان قوية صريحة متفجرة فاللون الأزرق الكوبالت بجوار الأحمر الأرجواني والصفير الصريح مع الأخضر النباتي في ضربات فرشاة انفعالية عفوية سريعة متأثراً بفان جوج والأسود استخدمه في تحديد الملامح الأساسية لأشكاله .

فاللوحة عبارة عن مجموعة لونية متداخلة تعبر عن منظر طبيعي بأسلوب تجريدي أكثر ما هو تعبيرى وبلون وحشى فترى فى الجانب العلوى الأيمن بقعة صفراء وتقابلها فى الجانب العلوى الأيسر شجرة ضخمة خضراء وذات جذع أحمر وفى المنتصف السماء ذات زرقة داكنة (كوبالت) وأسفلها بقايا منازل ريفية وفى الوسط يجرى مجرى مائى أزرق داكن فى المسافة بينهما قطعة أرض خضراء ذات تأثيرات صفراء وحمراء وسوداء .

فنلاحظ أن مساحات الألوان تتداخل بقوة وتشابك وتنصهر فى تعبير عن الجدية . ولجأ الفنان إلى تأكيد التكوين بالأسود والأحمر تاركاً مساحة فى منتصف التكوين بيضاء لتعطى التضاد مع تلك الصراعات اللونية المتداخلة وتعطى أساساً بالديناميكية داخل التكوين العام متأثراً بالمساحات القوية الصريحة للون الناتجة عن عمله للرواسم الخشبية المعدة للطباعة ولجؤه إلى إعطاء التكوين أقل التفاصيل حتى لا تتداخل فيما بينها أثناء الطباعة فنراه أتى بلوحة (مناظر طبيعية في دانجاست سنة ١٩١٠) - بذلك الأسلوب البسيط فى التكوين الملى بالصراعات والتشابكات اللونية .

ونلاحظ ذلك الخط المائل القادم من أعلى الجانب الأيمن إلى أسفل الجانب الأيسر قاطعا مساحة اللوحة (هو مجرى النهر) مثل أغلب التعبيريين فى بنائهم الفنى العام لأعمالهم فى التكوين مثل اللوحة (عارية مضجعة بقبة من القش سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩) للفنان كير شير ، وأيضا فى لوحة اريك هيكل (وجه رجل سنة ١٩١٩) حفر ملون على الخشب فنرى خط الخلفية ولكن من اليسار العلوى إلى أسفل اليمين فى خلفية وجه الرجل ، وفى لوحة (مناظر طبيعية مع بيوت سنة ١٩٠٩) شكل (٣٠) للفنان واسيلي كاندنيسكى نرى ذلك الخط المحورى الذى يقسم التكوين الفنى العام من أعلى الجانب الأيسر إلى أسفل الجانب الأيمن تقريبا نفذ كارل شميدت روتلوف لوحة (مناظر طبيعية فى دانجاست) فى الفترة التى كان يقضى وقته فيها بين (درسدن) ودانجاست والتى حفلت بالمناظر الطبيعية ونراه ييسط ألوانه ويستخدم السكين الخاصة بمعجون اللون والفرشاة السميكة ويضيف إلى ألوانه البنزين لتجف بسرعة ويعمل عليها مرة ثانية .

٤ - اوتو ميولر (١٨٤ - ١٩٣٠) Otto Muellor

ولد فى ليو (سيليزى) سنة ١٨٧٤ وتوفى فى برسلو سنة ١٩٣٠ وينحدر من أصل بوهيمى (غجرى) من معسكرات البوهيميين المجر الذين يعيشون على هامش الحياة العصرية بعيدا عن قيود المدينة .. وغالبا يدفعه الحنين إلى منحدر أسلافه فيصور الغجر وحياتهم مثلما فعل جوجان الفنان الفرنسى وذهابه إلى جزر (تاهيتى) وإلى (بيرو) . فنرى ميولر يذهب إلى عالم خيالى به رائحة موسيقى الغجر وصدى أغانيهم ورقصاتهم وعاداتهم .

ويذهب ميولر إلى ميونخ فى سنة ١٨٩٨ ويتنظم فى فصل (ستوك) ولكن بعد فترة قصيرة يعود إلى درسدن .

وفى سنة ١٨٨٩ يذهب إلى (بازل Basle) لمشاهدة أعمال الفنان (بوكلين Backlin) ... وتأثر بأسلوبه وأيضا أعجب بالتكوينات الخاصة بالفنان (لودويج فون هوفمان) ، وقام برحلات إلى الريف الساكسونى وجنوب درسدن وغيرها ولكنه حطم جميع أعماله فى تلك الفترة لعدم رضاه منها .

وأول لوحة باعها (بنتان وسط الأعشاب سنة ١٩٠٥) . وتأثر بأعمال (بوكلين)
في إحياء الأسطورة الطبيعية مثل أميل نولد وتأثر بجوجان في الأسلوب البسيط ورواياه
الأسطورية الرمزية للعالم البدائي .

ونجح في التعبير عن الترابط بين الإنسان والطبيعة وأصبح أسلوبا خاصا به حتى قبل
لقائه مع (جماعة الجسر) في سنة ١٩١٠ .

ونراه يقول : (إن هدفي الرئيسي هو التعبير عن تجربتي في المناظر الطبيعية بين
الإنسان والطبيعة) .

ونراه يؤكد أسلوبه في ثنائية البعد وخاصة في العاريات ويذهب مع كير شتر سنة
١٩١١ (إلى بوهيميا - وأصبح له أسلوبه المتفرد في توضيح الشكل ورسم العاريات
في المناظر الطبيعية .

زوجان في بار -
أتوموللر
- سنة ١٩٢٢ -
شكل (٢٣)



ويقول الفنان^(٣١) (لقد كنت دائما اتخذ من فن قدماء المصريين نموذجا حتى في
الموضوعات الحرفية الخالصة ...) أعلن ذلك عام ١٩١٩ - فكان يمزج الألوان ليعطي
اللمسة الأخيرة للون مع المحافظة على بقاء تأثير الألوان السابقة وحققت ثبات البعد الثاني
مثل التصوير المصري القديم .

ونرى العاريات في المناظر الطبيعية مثل (الفتاتان العجريتان مع قطة سنة ١٩٢٧)
شكل (٥٢) و (زوجان من العجر سنة ١٩٢٢) - بألوان التاميرا . وثبت أتوموللر

على أسلوبه فى ثنائية البعد وانحراف الأجساد واستطالتها وإعطاء اللون المركب لها فى طبقات لونية وأنتج أعمالا أثناء خدمته العسكرية فى الحرب (سنة ١٩١٦ - ١٩١٨) بنفس الأسلوب المنفرد الذى عرف عنه - ويتوفى فى (برسلو) عام ١٩٣٠ .

لوحة (بنتان وسط الأعشاب)

١٩٠٥ - تمبرا - ١١٠ × ١٤١ - ميونيخ - أتمويلر

هى أول لوحة ينجح فى بيعها عام ١٩٠٥ قبل أن ينضم إلى جماعة (الجسر) فى سنة ١٩١٠ ، ومنذ سنة ١٩٠٨ وهو يعمل بمفرده فى برلين وكان قد درس فى أكاديمية درسدن سنة ١٨٩٤ وذهب إلى ميونخ سنة ١٨٩٨ ... وحطم جميع أعماله فى تلك الفترة بنفسه وكان مهتما فى تلك الفترة برسم المناظر الطبيعية والعاريات بدأ من عام ١٩٠٥ حتى أنتج لنا أول عمل يصل إلينا ولم يحطمه وهى (بنتان وسط الأعشاب) سنة ١٩٠٥ .

فلوحة (بنتان وسط الأعشاب) تنتمى إلى الموضوعات الطبيعية المتداخلة معها الإنسان فرى بنتان عاريتان تماما تجلسان فى وضعان متداخلان بالمواجهة داخل بيئة عشبية - مثل فناني (الجسر) يعتمدوا على اللوحة كاملة بالأجسام مثل هيكل وكير شر وروتولوف . والاهتمام بالبعدين داخل البناء الفنى للوحة ... فاللون فى لوحة ميولر الغالب هو الأخضر والبنى والأسود ... فالبيئة العشبية بالأخضر الهادئ وأجساد الفتاتان بالبنى المشوب بالأصفر المتدرج وقام بتحديد أجسامهم بالأسود المشوب بالبنى وملاح الفتاة فى الجانب الأيمن واضحة ودقيقة وبسيطة ذات رقبة طويلة ووضع يعطى الإحساس بالحركة الداخلية فى التكوين فاتجاه كتفها يتردد على اتجاه كتفى الفتاة اليسرى وهى تنظر إلينا بالمواجهة والأخرى تنظر إلى أسفل وب نظرة جانبية مع بقاء جسدها بالمواجهة مثل رسوم قدماء المصريين الذى تأثر بهم كثيرا .

وإن كان فى هذه المرحلة تأثير قدماء المصريين لم يتضح بصورة قوية ونلاحظ أوضاع سقاي الفتاتان المتداخلة فى تكوين محورى بسيط وقوى مع الأذرع الممتدة إلى أسفل فنلاحظ أن ميولر أجلس البنتان جلسة نحتية أعطى قيمة تشكيلية لهم من حيث الإحساس

بكتلة جسدها - بالرغم من محاولة أدماجهم داخل البيئة الزراعية العشبية - فالأجساد عنده لها صفة الكتلة والثقل مثل الفنان الفرنسي (جوجان) .

ونرى أنه أعطى مساحة بسيطة للسماء الزرقاء المشوبة بالأبيض الباهت تتقاطع معها رأس البنتان .

فلوحة (بنتان وسط الأعشاب) هي بداية تحديد أسلوب الفنان الفني ذا الإحساس الفرعوني بالكتلة والتجسيم والاهتمام بالبعدين داخل إطار اللوحة وتبسيط الرسم كما أعلن اهتمامه بالطبيعة حيث قال (إن هدفي الرئيسي هو التعبير عن تجربتي في المناظر الطبيعية والكائنات البشرية بأعظم بساطة ممكنة ..) .



البنتان العجريات مع قطة - انوميولر
- رسم توضيحي شكل (٢٥)

لوحة (البنتان العجريات مع قطة) ١٩٢٧ زيت
على قماش ١٠٩x١٤٤ شكل (٢٤) - أنوميولر



لوحة (البنتان العجريات مع قطة) عام ١٩٢٧ : هي ارتداد حنين الأجداد إلى اتو ميولر المنحدر عن أصل غجري في إحدى ضواحي المجر . وبعد انفراط عقد جماعة الجسر في سنة ١٩١٣ اتجه ميولر إلى الاستقلال الفني وإلى توضيح أشكاله الآدمية .

ومن بداية أعماله الفنية نجد أن اهتمامه بالعاريات داخل المناظر الطبيعية وأثرت في أسلوبه الاكتشافات الأثرية في مصر في منطقة سقارة واكتشاف مدينة الموتى هناك حيث

ذكر عام ١٩١٩ : (لقد كنت دائما اتخذ من فن قدماء المصريين نموذجا لى حتى فى الموضوعات الحرفية الخالصة) .

نلاحظ أن لوحة (البنات الفجريات مع قطة) هى تجسيد لأسلوب أتو ميوللر من حيث اهتمامه بالجسد العارى وسيادته على جميع موضوعاته داخل الطبيعة وأيضا نلاحظ تأثير الفن المصرى القديم من حيث قوة التكوين البنائى للوحة وثقل الأجساد وإعطاء الإحساس بالكتلة بها وإضافة جو الأسطورة الغامضة ببعض الرموز الإيحائية مثل (القطة - المزهريه - زخارف على الجدار ..) فاللوحة هى عالم أتو ميوللر المتداخل بين الأسطورة والواقع المعاش والواقع المفقود وبين حياة الغجر والحضارة الحديثة والحضارات القديمة فنرى أنه أتى بتكوين به محاور تشكيلية متعددة ومتداخلة بين المحاور الدائرية وأنصاف الدائرية والمحاور المثلثة والمربعة والمستطيلة فى تداخل وتركيب فنى أعطى صفة الرصانة والقوة للبناء الفنى للوحة فنرى أن البناء الفنى للوحة به المحور الدائرى (١) المتجه مع الستارة الصفراء إلى أسفل التكوين فى اتجاه دائرى إلى أسفل - والمحور الدائرى الآخر (٢) المتجه من الستارة الصفراء أيضا إلى أسفل فى اتجاه دائرى إلى أسفل فى الجانب الآخر عكس رقم (١) وهناك المحور الدائرى البسيط (٣) والمحدد بالخط الخارجى لجسد الفتاة فى الجانب الأيسر .

ونلاحظ الاتجاهات المحورية التى أنشئت أشكال هندسية مستطيلة وسريعة مع الأشكال داخل التكوين مثل رقم (٤) المستطيل والمحدد لجسد الفتاة الواقفة ، رقم (٥) شبه المربع بصدر الفتاة الجالسة ورقم (٦) خلف نفس الفتاة الجالسة موحيا بالمربع وأعلاه مثلث رقم (أ) وأيضا الاتجاه المحورى الدائرى (٧) وبداخله القطة ويقابله رقم (٨) وبداخله المزهريه وشبه المستطيل وهى مساحة المنضدة (٩) وأسفلها المساحة المستطيلة رقم (١٠) .. تلك اتجاهات محورية مربعة ومستطيلة وهناك فراغات تأخذ أشكال المثلث المتساوى الأضلاع مثل (أ) فى المساحة فى اتجاهى الستارة ، (ب) أعلى مربع المزهريه ، (ج) أعلى جسد القطة ، (د) وهو رأس الفتاة الواقفة بشعرها الفجرى الأسود الغزير .

فلاحظ فى ذلك التكوين الذى به فتاتان إحداهم تقف بالمواجهة والثانية تجلس مستندة على المنضدة بالمواجهة وهم أنصاف عاريات تقريبا وخلفهم ستارة ضخمة ذات لون أصفر نقى قوى جرىء وفى الجدار نافذتين إحداهما فيها مزهريه والأخرى قطة

أما الحائط والقطة والمزهرية فيغلب عليهم اللون الأخضر وأجساد الفتايات لها اللون البنى المشوب بالأصفرار ذات شعور سوداء داكنة والمنضدة بها غطاء أحمر يتقارب مع رداء الفتاة اليمنى والفتاة اليسرى العارية فالجزء السفلى منه أبيض مزخرف بالأزرق .

والمزهرية على المنضدة زرقاء وأسفل المنضدة أعطى الفنان له اللون الأسود الداكن .

فالبناء الفنى للوحة قوى ومتداخل فى ترديد وتنغيم أعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية التى يحسها الفنان فهناك ثلاث محاور دائرية (١) ، (٢) ، (٣) تتداخل مع المحاور المربعة والمستطيلة (٤) ، (٧) ، (٨) ، (٦) وهناك المحاور المثلثة المتساوية الأضلاع التى تضيف ثبات على التكوين وإحساس بالإتزان مع المحاور المربعة السابقة وهى (أ) ، (ب) ، (ج) ، (د) ولا يغفل علينا المثلثات الثانوية البسيطة التى نشأت من حركة أذرع الفتاتين مع الفراغ الخلقى لهن مع إعطاء شىء من التردد والتنغيم والاتزان وخاصة المثلث الأساسى (د) لرأس الفتاة الواقفة وكذلك المثلث (أ) للفراغ بين الستارة . كل هذه المحاور أكدت البناء الفنى للوحة .

واللون داخل اللوحة له صفة الجرأة والثقة والبساطة فالأصفر القوي للستارة الصريح النقى يقابله الأخضر القوي للجدار وما به من زخارف داكنة أعطت له ملمس مناسب وكذلك الأحمر القانى والأرجوانى لغطاء المنضدة وزى الفتاة الواقفة .. والأبيض أعطى نوع من الهدوء والاتزان اللونى وسط الألوان القوية الصريحة لفراغ النافذتين ورداء الفتاة الأخرى ولا ينسى الفنان الزخرفة بالتنقيط بالأزرق والأبيض للرداء والمزهرية والثوب الأحمر بالنقط الخضراء .

والأسود لشعر الفتاتين وأسفل المنضدة أعطى اتزان مع الأصفر القوي للستارة وهناك الزخارف الشكلية التى أعطت التنظيم الشكلى فوضع القطة برأسها المستدير وجسدها الدائرى يتقابل مع الفتاة الجالسة فى دائرية متكئة على المنضدة وكذلك المزهرية على النافذة يتقابل مع المزهرية على المنضدة وهناك زخارف شكلية دائرية مثل استدارة أثداء الفتاتين والمزهرية ورأس القطة . مما أضاف ثراء للبناء الفنى للوحة .

والخط عند ميولر دائما يحدد بالأسود مثل أغلب جماعة الجسر معطيا الإيحاء به عن طريق ترك الفرصة للعين البشرية فى إكمال الإحساس بالخط الخارجى للأشياء

أوباستخدام درجات اللون المباشرة كنوع من إعطاء الإحساس بالإضاءة الخارجية لجسد الفتاة الجالسة .

فلاحظ أن ميولر أنتج هذه اللوحة فى سنة ١٩٢٧ وقبلها من عام ١٩٢٢ أنتج سلسلة أعمال عن الفجر وحياتهم وله لوحة (زوجان من الفجر سنة ١٩٢٢) (وزوجان فى بار سنة ١٩٢٢) ، وتعتبر هذه الأعمال من الأعمال المميزة بأمانة عن أسلوبه فى استخدامه لمزيج الألوان الممتلئة والرسم فوقها مرارا فيعطيهام شىء من الملمس الغامض بسيطرة يدوية منه ، واهتم بثنائية البعد داخل التكوين الفنى العام لأعماله .

٥ - ماكس بخستين Max Pechstein

ولد فى (زويكو) سنة ١٨٨١ - وتوفى فى برلين سنة ١٩٥٥ .

عمل لمدة أربع سنوات كمساعد رسام ديكورات فى قريته ثم انتقل إلى درسدن سنة ١٩٠٠ ودرس فى مدرسة الفنون والحرف .. وفاز بالجوائز الأولى عام ١٩٠٢ وقام بالتدريس فى أكاديمية الفنون الجميلة حتى عام ١٩٠٦ .

وفى سنة ١٩٠٦ فاز بجائزة روما فى الرسم الممنوحة من مملكة ساكسونى .. وسافر إلى إيطاليا فى سنة ١٩٠٧ ومكث نصف عام فى باريس سنة ١٩٠٨ واستقر فى برلين .

وبقى فترة عام واحد فى جماعة (الجسر) فى درسدن وطرده عام ١٩١٢ من جماعة الجسر لانضمامه لجماعة برلين .

وأضفى على الجمعية كثير من الحيوية وفى باريس قابل كيس فان دونجى الذى شارك جماعة الجسر (١٩٠٨) وأيضاً تقابل مع ماتيس ويبدو أثر ماتس واضحاً فى أعمال ماكس بخستين وخاصة فى الفترة ١٩١١-١٩١٢ ويذهب فى صيف سنة ١٩١٠ إلى (موريتزبرج) مع كيرشنر وهيكل - ثم ذهب إلى دانجاست مع هيكل ليعمل مع شميدت روتلوف .. وأنتج أعمالاً ذات ألوان جريئة ومساحات كبيرة ذات أسلوب بنائى وبعد عن الرمزية والأسطورة بعكس جوجان .

أما أعماله فى صيف سنة ١٩٠٩ فى بحر البلطيق فصور المستحمات وكثبان الرمال ذات تأثير سطحي بالرغم من إيقاعها الديكورى والخطى . ونجح بخستين فى التوفيق

بين الفن الجديد والقاعدة العامة المتذوقين فكلف رسميا لعمل الرسومات الخاصة بنوافذ زجاجية ملونة والصور الجدارية والهيكلية.

وعرض فى جماعة برلين سنة ١٩٠٩ بالرغم من وجوده فى جماعة (الجسر) وباع رسومات قماشية .

وأصبح رئيسا سنة ١٩١٠ لجماعة اتحاد برلين الجديد وسافر على نفقة متعهد الأعمال الفنية جيرلitt إلى جزر (باولا) - فى الباسيفيكي .

وهناك فى تلك الجزر وجد التآلف بين الطبيعة والإنسان وذلك فى إحدى قرى الصيد الإيطالية بالقرب من (جنوة) .

وعاش فى تلك الجزر حتى وقع أسيرا عند اندلاع الحرب العالمية الأولى فى يد اليابانيين - ونجح فى الهرب والعودة إلى ألمانيا سنة ١٩١٥ .

ومثلما تأثر ايميل نولد بالعالم البدائي وأنتج الأسطورة والخيال الرمزي للطبيعة وأهوالها ومخاوف الإنسان والحيوان تجاه المجهول تأثر أيضا بخستين بالعالم البدائي ولكنه لم يستطع النفاذ إلى جوهره مثل نولد . وتوقف عند التسجيل المظهرى لهذا العالم بدون النفاذ إلى الوجدان الكامل لذلك الحياة البدائية ذات الأحاسيس الفطرية الغريزية النفسية بعيدا عن قيود الحضارة الحديثة .

وبعد تلك الفترة وهى سنة ١٩٢٢ لم ينتج بخستين إلا القليل من الدراسات البسيطة .

حيث قال (١) : (أود أن أعبر عن تطلعي لخبرات سعيدة . ولا أريد لنا أن نظل نحزن إلى الأبد . لقد كان الفن وسيظل ذلك الجزء من حياتي الذي يجلب لي السعادة) .

وفى ذلك تفسير لبعده عن جوهر الفن البدائي وعن معاناة الإنسانية واكتفاء بتسجيل العالم البسيط السعيد السطحي للحياة بالرغم من وصوله إلى قمة الشهرة ، واعتبر كأهم فنان تعبيرى ألماني حيث توفي فى برلين سنة ١٩٥٥ .

لوحة (على النهر المنحدر) ١٩١١ -
٦٥ × ٥٠ سم زيت على قماش
- برلين . المتحف القومى الجديد
شكل (٢٨) ماكس بخستين



لوحة (على النهر المنحدر سنة ١٩١١) لماكس بخستين أنتجت فى الفترة التى انضم فيها إلى جماعة (برلين) بالرغم من بقاءه عضواً فى جماعة (الجسر) وبذلك طرد من جماعة الجسر وأصبح رئيساً لجماعة اتحاد برلين الجديد بعد ذلك ونراه يسافر إلى (مورتيز برج) فى الصيف مع كيرشنر وهيكل وبعد ذلك مع هيكل ليعملاً سوياً مع روتلوف - فى (دانجاست) - ثم يذهب إلى ساحل البلطيق ليرسم المستحاثات وكثبان الرمال والعاريات متأثراً بالأسلوب (السيزانى) فى رسم أجسام العاريات مثل لوحة (الصيف فى دنيس) سنة ١٩١١ نرى التأثير الواضح فى التكوين وخطوط أجساد العاريات فى أعمال سيزان ، ونراه فى نفس الفترة ينتج لوحة (على النهر المنحدر سنة ١٩١١) فنرى فتاة ذات ملامح بدائية وشعر أسود داكن وعقد أحمر حول رقبتها وجلباب أزرق فى خلفية صفراء وفى الأفق البعيد على الجانب الأيمن يظهر بقايا شاطئ وشخصان وراء الأفق المتراعى وملاح الفتاة الضخمة تتصدر اللوحة بصدرها فى تشابه مع أعمال (بول جوجان) عن نساء جزر (تاهيتى) والألوان الصارخة فنرى لوحة ماكس بخستين بها الألوان الصريحة الصفراء والزرقاء والأسود الفاحم والأحمر القانى لعقد الفتاة ولكن تذهب بعيداً الشحنة التعبيرية لهذا العمل لأن الفنان اهتم بالزخرفة اللونية وبعد عن إعطاء القيمة التشكيلية التعبيرية التى تجذب المشاهد فاكفى بعامل التسجيل التشكيلي فقط ولم يعطى للألوان القيمة التعبيرية التى تجعلنا نحس بالشحنة الانفعالية الناتجة من تأثر الفنان بالمضمون التشكيلي للعمل الفنى - فإذا كان الفنان صادقاً فى إحساسه لابد أن يدركه المشاهد بسهولة ويسر - وذلك من أهم نواقص أعمال بخستين إنه اكتفى بالتسجيل

الخارجي السطحي للحياة ولم يدخل في أغوار المأساة الإنسانية أو الدراما الذاتية له
شخصيا - كما اعترف هو بهذا شخصيا في آخر أيامه .

٦ - إميل نولد (١٨٦٧-١٩٥٦) Emil Nolde

ولد في سنة ١٨٦٧ في الجزء الغربي من شيلزويج وهي منطقة زراعية بإقليم (نولد)
ومنع اشتق اسم إميل هانس إلى (إميل نولد) .. وانضم إلى جماعة الجسر في ربيع
سنة ١٩٠٦ .. وكان على اتصال بمؤسس متحف الفولكواييج (كارل أيرسنت أوسوس
K.E. Osthaus) .

وفي سنة ١٩٠٦ قبلت جماعة برلين لوحته (يوم الحصاد سنة ١٩٠٤) لمعرضها
السوى ، وعمل في سنة ١٨٨٤ كحفار على الخشب في مصنع للأثاث في فلتزبرج
حتى سنة ١٨٨٨ وفي سنة ١٨٩٠ درس في مدرسة الفنون والحرف وسافر إلى برلين
ليعمل مصمم للأثاث وتأثر بالفن المصري القديم والأشوري وتأثر بالفنان (أرنولد بوكلين
- وفرديناند هولار) ، وقام بالتدريس لفترة سنة ١٨٩٢-١٨٩٨ في (جيور بميزيوم)
في سانت جال (St.gall) لفن الرسم الزخرفي .

ورسم لفترة البطاقات البريدية ، ثم ذهب إلى ميونيخ للدراسة في فصل ستك
-stuck ورسم في اختبار القبول ، ودرس في مدرسة (فيهر Fehr) وعمل في
مرسم أودولف هولزل في (داکو) خارج مدينة ميونيخ . وهناك أحس بشاعرية
الطبيعة ومكث حوالي التسعة أشهر في باريس سنة ١٨٩٩ . وبعد رحلات عديدة
إلى كوبنهاجن وبرلين استقر في جزيرة ألسن سنة ١٩٠٣ وهناك كتب : (٣٢)
(ان لي مرثيات لاتعد في هذا الوقت حينما نظرت فالطبيعة حية ، السماء ،
السحاب ، وعلى كل حجر وبين فروع الأشجار كانت إبداعاتي تتحرك وتعيش حياتها
الهادئة أو البرية تثير انفعالي وتصرخ تطلب الرسم) .

وفي سنة ١٩٠٤ تعرف على أعمال مونخ وجوجان وفان جوج وتأثر بألوانهم الزاهية
وتلقائية ألوانهم المتحررة .

شكل (٢٢) - أسرة - ايميل تولد
١٩١٧ -



وظل ايميل تولد عضواً في جماعة (الجسر) لمدة عام ونصف وشارك في معارض سنة ١٩٠٦-١٩٠٧ وتعلم من جماعة الجسر مهارة الرسم على النماذج الخشبية النقشية ..

وفي سنة ١٩٠٩ اختلف مع الجماعة (الجسر) وحاول تشكيل مجموعة بها الفنانين (كرستيان رولفز - بييروى ماتيس - بيكمان - شميدت روتلوف - مونيك) .

وحاول قيادة اتحاد الفنانين الجدد في برلين سنة ١٩١١ في تجميع الفنانين الشباب التقدميين وفي بداية سنة ١٩٠٩ اهتم برسم القصص الدينية واللوحات ذات الإحساس الغيبي والروحي مثل لوحات (العشاء الأخير) من خياله وذاكرته (عيد العنصرة) و (صلب المسيح) ولوحة (الرقص حول العجل الذهبي) من العهد القديم .

وفي صيف سنة ١٩١٠ عمل لوحات في ميناء هامبورج ونفذ رواسم خشبية ولوحات بالحبر الهندي - وفي سنة ١٩١١ رسم المطاعم والمقاهي والحانات مسجلاً الحياة السريعة في الليل داخل المدينة في لحظة حدوثها تمام وأنتج لوحات مخيفة مثل (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) .

وفي سنة ١٩١٢ أحدثت له صوره الدينية كثيراً من المتاعب والجدل وانفصل عن جماعة (الجسر) وأسس جماعة (الاتحاد الجديد) وفي سنة ١٩١٢ اشترى متحف هول Holle لوحة (العشاء الأخير) وعارضت الكنيسة عرض لوحة (التساعية) في معرض (بروسيلز الدولي) ومنذ عام ١٩١٢ - اهتم بالفن البدائي والشعوب البدائية وألف كتاب (تعبيرات فنية للشعوب البدائية) وكان دائم البحث عن الانفعال

الحقيقى للنفس البشرية ووجده فى سلوك الشعوب البدائية . كما يقول هو فى مقدمة كتابه^(٣٣) (إن الأصالة المطلقة ، والتعمق وغالبا التعبير الوجدانى للقوة والحياة فى أبسط صورها هى التى ربما تمدنا بالغبطة الجيدة فى هذه الأعمال البدائية) .

وفى سنة ١٩١٣ دعى للمشاركة فى معرض الكتب الملكى للمستعمرات الألمانية .

واهتم بالضوء والبحر وهواجسه كقوى طبيعية بدائية كما فى لوحته (الشمس المدارية سنة ١٩١٤) ولوحة (حورية الماء سنة ١٩٢٤) شكل (٤٤) .

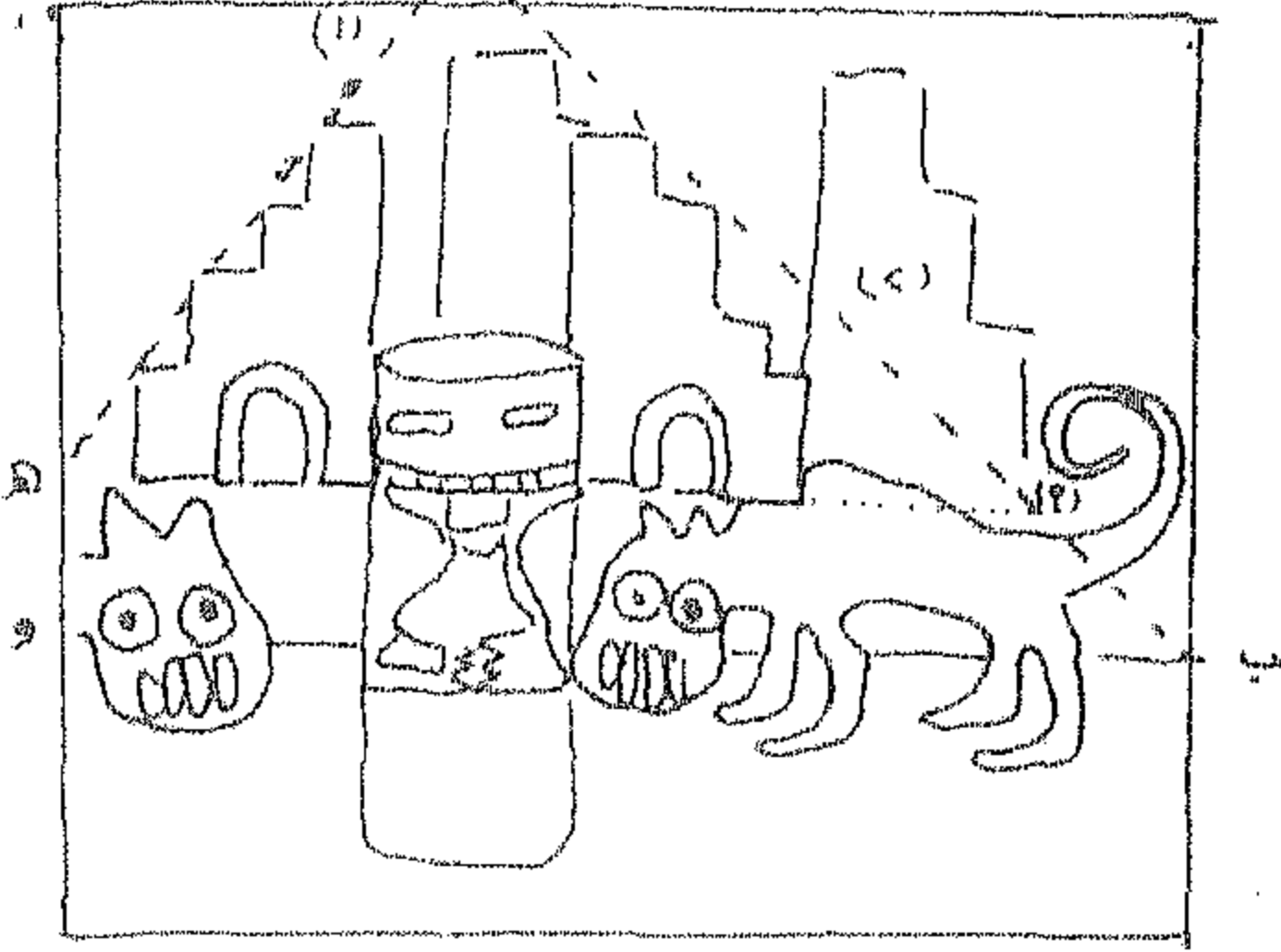
وفى سنة ١٩١٦ قد بلغ سن الخمسين وانسحب إلى موطنه الأضلى شيلزويج الغربى وعمل فى الهدوء الريفى البسيط بعيدا عن صخب المدينة وطور أشكاله وتميزت بالموضوعية والثبات والهدوء وبعد عن الفن المعاصر . وأقيم له أول معرض جديد رئيسى فى سنة ١٩٢٧ بمناسبة بلوغه سن الستون عاما وتوفى عام ١٩٥٦ .

وكتب بول كلى فى فهرس هذا المعرض^(٣٤) إن الفنانين التجريبيين المعبرين عن هذه الأرض أو المنفصلين عنها ، ينسون أحيانا أن نولد موجود -أنا لست كذلك -حتى فى أقصى رحلاتى التى أتمكن دائما فيها من أن أجد طريقى عائدا إلى الأرض لأستريح من قوة الجاذبية التى أجدها هناك . إن نولد أكثر من أن يكون للأرض -إنه الروح الحارسة للكواكب .. ولو استقر الغرور فى مكان آخر فإنه يكون مدركا تماما صلة القرابة الكامنة - إنها قرابة من اختيار الفرد نفسه) .

وقد تميز أسلوب نولد بنسخ أفكاره إلى سطح اللوحة قبل أن تمحوها الذاكرة لم يفكر نولد فى اللوحة مسبقا بل بكيفية فكرة غامضة فى نطاق الخط أو اللون وبعد ذلك يتطور العمل من نفسه تحت يده .. فنراه لم يستخدم نموذجا أى كان وكان عنده المقدرة على تخيل العمل قبل البدء فيه حتى أدق تفاصيله حتى يقول : (إن مفاهيمى المسبقة كانت عادة أجمل بكثير من نتاجى المرسوم) ..

وبذلك يعتبر ايميل نولد بذلك مثال للفنان التعبيرى الذى يصور من دافع داخلى دفين تاركا هواجسه وأفكاره تعطيه أدق تفاصيل عمله النابع من داخله الذاتى بعيدا عن أى مؤثرات خارجية أو نموذج محدد بذاته .

لوحة (أشكال دخيلة) ١٩١١-٦٥,٥×٧٨ سم
زيت على قماش-شكل (١٧) إميل نولد-ملون



(أشكال دخيلة) رسم توضيحي شكل (١٨)



أنتج نولد لوحة (أشكال دخيلة) سنة ١٩١١ بعد انضمامه لجماعة الجسر وتعطي هذه اللوحة إحساسا غريبا ومخيفا لعالم من عوالم نولد التي صرح بها في أعماله فهو متأثر ببيئته الريفية المنعزلة في الجزء الغربي من منطقة (نولد أو شيلزويج) الشمالية التي يهددها البحر باستمرار ومتأثرا أيضا بولائه لبيئته تلك وإلى التعاليم الدينية والتي ظلت ملازمة لإحساسه طوال حياته ودونه في اعترافه لصديقه (فريدريك فيهر) حيث قال (٣٥) عندما كنت طفلا في الثامنة أو العاشرة من العمر عقدت ميثاقا متينا مع الله أنه عندما أكبر فسأكتب ترتيله لكتاب الصلاة . ولكن لم أبر بهذا القسم مطلقا ولكني رسمت عددا كبيرا من الصور ومنها ما يزيد عن الثلاثين صورة دينية . وإنى أتساءل هل تصلح بديلا لوعدي ... ؟) .

وذلك من أسباب يأسه وحزنه لعدم وجود لوحة واحدة له في أى كنيسة . ولم يكلف بعمل أى عمل فنى للكنيسة طوال حياته .

ويعتبر نولد هو المثال الحقيقي للمصور التعبيري الذي يعمل بدون الالتزام بفكرة ثابتة أو نموذج بل يستهل عمله بعيدة عن أشياء مسبقة تاركا هو أجسه وعوالمه ومخاوفه وأساطيره توحى له بكل شيء أشكاله وألوانه التي كان يعجنها على سطح اللوحة أو يسطحها بيديه أو بقطعة خشب أو ورق مقوى ليعطي الإحساس الفوري لما بداخله مباشرة - كما يقول هو (٣٦) (لم يكن لأى من اللوحات التخيلية الحرة التي رسمتها في

ذلك الوقت أو فيما بعد أى نموذج أو أى فكرة مستوحاة بوضوح . لقد كان من السهل تماما بالنسبة لى أن أتخيل عملا إلى أدق تفاصيله وفى الحقيقة فإن مفاهيمى المسبقة كانت عادة أجمل بكثير من نتاجى المرسوم . لقد أصبحت ناسخا للفكرة . لذلك فإنى أحب أن أتجنب التفكير فى اللوحة مسبقا وكل ما احتاجه هو فكرة غامضة فى نطاق التألق أو اللون - وعندئذ يتطور العمل من نفسه تحت يداى ...) .

فأتى لنا بلوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) (أو أشكال غريبة) هى نتاج فكره المشوب بالخوف من الطبيعة وهواجسها وحيواناتها ومن قلقه الدينى فنلاحظ تلك الحيوانات السوداء ذات الأعين والأنياب البرتقالية المخيفة وتقوس جسدها فى تقابل مخيف فاللوحة تتكون من حيوان هو تقريبا نمر وحشى أو قط كبير ويقابله فى الجانب الآخر رأس لنفس الحيوان على أرضية أفقية بنية داكنة وفى المنتصف شكل مستطيل دائرى ذا لون مبهج أصفر وأحمر وأخضر يعطى الإحساس (بالقلة) المصرية ذات الملامح الآدمية وفى الخلفية على الحائط رسومات شبحية بدائية عبارة عن زخارف متدرجة مثل السلم الحجرى ذات لون أخضر داكن ومجردة بخطوط حمراء وبجوارها ترديد لها بنفس الزخرفة وفى المنتصف وضع الفنان حدودى حصان مزخرفتين باللون الأصفر والأحمر والأسود . كنوع من التعويضات البدائية (٣٧).

فالبناء الفنى للوحة يأخذ المحور الهرمى المتداخل مع المحاور المثلثة والمربعة والمستطيلة هندسيا ونرى أن المحور الهرمى الأساسى هو (أ) يبدأ من قمة الزخارف الحائطية الخضراء إلى أسفل التكوين بضلعين يلتقيان (ب) أسفل خط الأفق فى الجانب الأيمن والآخر (ج) خارج إطار اللوحة فى الجانب الأيسر .

أما المحور المثلثى (٢) فهو فى الجانب الأيمن يبدأ من الزخارف الحائطية وهناك خط أفقى ممتد (ب و) يحدد المحور الأفقى الممتد يتردد معه المحور الأفقى الآخر (أ هـ) متقاطع مع جسم الحيوان الأيمن مارا بالزخارف الحائطية وحدوتى الحصان ورأس الحيوانين والشكل الزخرفى المستطيل (القلة الشعبية) .

وهناك العديد من المساحات المثلثة والمربعة المترددة والناشئة من تداخل الزخارف الحائطية مع الزخارف التى على الأرضية وجسدى الحيوانين والزخارف الدائرية مثل حدودى الحصان .

ونلاحظ التردد الدائرى لزبل الحيوان وجسده الشبه انسيابى واستدارة عيناه ذات القوة الغامضة تذكرنا بالفنون الشعبية والبدائية وقد تأثر بالفنان (نولد) أغلب التعبيريين المصريين فى ذلك الوقت بمشاهدة نماذج من أعماله وخاصة فناني جماعة (الفن المعاصر سنة ١٩٣٦) بالقاهرة والتي أسسها مدرس الفن الأستاذ (حسن يوسف أمين) وضمت - (حامد ندا - سمير رائف - الجزار - محمود خليل - سمير رافع - حبشى - إبراهيم مسعوده ..) .

شكل (٧) وثائق - ملصق بجماعة
الفن المعاصر بمصر
- ١٩٤٨ - القاهرة



فالبناء الفنى به المحاور المثلثة والهرمية (١) ، (٢) والمحاور الأفقية الممتدة التي أعطته الاتزان والثبات فى التكوين (أهـ) ، (ب و) فأثنى الفنان بتكوين حر قوى ذا علاقات متداخلة منطلقا متحررا من التقاليد المدرسية وزاوج بين الشكل والأرضية والخلفية فنلاحظ التداخل بين الزخارف وجسد الحيوان فى الجانب الأيمن وكذلك تداخل القطعة الزخرفية على الأرضية مع زخارف الحائط .

وكشف الفنان الغموض باظهار رأس الحيوان الثانى فقط وتعتمد إظهار العينين والأسنان فى إحساس تجريدى تعبيرى معبر عن خصائص وحشية الحيوان ببساطة .

وقد أضاف اللون إلى ذلك الجو الغامض فالأسود للحيوانين وعنيهما بالبرتقالى والأرضية سوداء بنية والحائط مزيج من الأزرق والأبيض والزخارف خضراء قوية محددة باللون الأحمر

والزخارف صفراء وسوداء وبرتقالية إنها ألوان نقية وقوية تاركا الفنان أحاسيسه وهواجسه
تحدد اللون وقوته وتأثيره واللون هو الخط عند نولد فأعطى الإحساس بالخط الخارجى
نتيجة حواف اللون المتلاقية مع اللون المجاور كما فعل فى لوحة (الرقص حول العجل
الذهبي سنة ١٩١٠) فى العهد القديم فلم يرسم الخطوط الخارجية للأشكال بل حددت
بواسطة زوائد مساحات اللون والألوان المجاورة لها ولكن بثورة وفوران فى حركات الرقص
والألوان .. ونلاحظ أن ألوانه أكثر ثباتا وهلدوءا فى لوحة (أشكال غريبة سنة ١٩١١)
فأتى ايميل نولد بفكرة خيالية هى عالمه الخاص وحالته النفسية القلقة تجاه الطبيعة والدين
ففى عام ١٩٢٤ أنتج لوحة (حورية البحر) شكل (٤٤) فأتى لنا بتكوين غريب
وجرى فى مواجهة الطبيعة المخيفة الغامضة فى تلك الحورية التى ملئت مساحة اللوحة فى
وقفة أسطورية غريبة رافعة يداها إلى البحر وتجلس القرفصاء ذات لون أحمر مخيف وشعر
برتقالى تجاه عالم مضطرب من الأمواج الزرقاء والخضراء وزبد الماء الأبيض .

فالإضاءة فى لوحة (أشكال غريبة) داخلية ناتجة من علاقات الألوان المتجاورة وتمماتها
وكذلك من التضاد بين الأسود والبرتقالى والأصفر والأخضر فتعتبر لوحة أشكال غريبة
هى نموذج لأعمال نولد فى الانطلاق وراء رؤياه المسبقة وسرعة الإمساك بها ونقلها إلى
الواقع المرئى .

لوحة (الراقصات على الشموع)
١٩١٢ - زيت على قماش
- ٧٦,٥ x ١٠٠ سم
- شكل (٢١) - ايميل نولد



أنتج إيميل نولد لوحة (الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) فى الفترة التى استطاع فيها إثبات ذاته كفنان دينى حيث اشترى متحف هول Holle لوحته (العشاء الأخير) سنة ١٩١٢ بالرغم من الخلاف الذى أثير حولها من رجال الدين وعدم رضاهم عنها .

ونجحت الكنيسة فى رفض عرض لوحته (التساعية) فى معرض (بروسيلز الدولى) . وبذلك أحس بشيء من الفشل فى إنتاج الموضوعات الدينية ... وعاد إلى الانغماس الوجدانى فى الرقص البدائى فى حرية وتخيل واسع فى التكوين والألوان والخط المتحرر مثل لوحته (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) متأثرا بقصص العهد القديم .. فنراه يلغى الخطوط الخارجية لراقصيه فى ثورة لونية ويعبر عن الخط الخارجى لأشكاله بواسطة حواف مساحات الألوان الناتجة عن تأثير حركات الفرشاة باللون فنراه يلغى الخط ويدخله فى شخصية اللون المعبر عن الحركة المتحررة البدائية فى حركات راقصة عنيفة منطلقة فى توافق حركى ديناميكى بألوان صافية للأزرق والأصفر ومستخدم الأبيض والأسود لإيجاد الضوء الداخلى للوحة والتضاد المناسب لتلك الطقوس البدائية التى أغرم بها وعاش داخلها .

ونراه فى لوحة (الراقصات على الشموع ١٩١٢) ينتهج أسلوب قريب جدا من لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) ولكن فى تكوين مختلف فنرى امرأتان ترقصان فوق الشموع فى خلفية حمراء وأرجوانية وبرتقالية وملابسهم عبارة عن جزء يغطى منتصف الجسم السفلى فى خطوط خضراء متكررة وشعور هائجة سوداء واللون هو الخط عند إميل نولد ولم يعد إلى صقل ألوانه بل ركز على ثورة الرقص واندماج الراقصات فوق الشموع فى شعور أسطورى بدائى بالاحتراق بنار بدائية برويا طقوسية خرافية .

ونلاحظ الإيقاع الحركى فى السيقان والأيدى للراقصتان فى ترديد وتوتر شديد والأخرى فى اليسار رأسها إلى أعلى ويدها على صدرها أما الثانية فى مقدم التكوين فرأسها إلى أسفل واليدان إلى أعلى والقدم اليمنى مرتفعة على الأرض فى انطلاق متحرر لتطهير النفس مما علق بها فالشموع تأخذ اللون الأزرق المخضر مثلا ملابس المرأتان حتى نحس بانطلاقهن خارج إطار اللوحة فى ثورة وتمرد والخلفية أخذت اللون البرتقالى والأخضر

فى ترديد عصبى متردد يوحى بالفراغ الدائم بعكس لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) فنرى الخلفية واضحة من أرض وجبال ومشاهدين وعجل منتصف التكوين .

ولكن فى لوحة الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) أخذ جزء بسيط وكبير وسلط عليه رؤياه البدائية فى تكوين قوى ولون حيوى معبر عن الشحنة الانفعالية الصادقة لدى الفنان ومتداخلا مع الخط فنراه يرسم باللون .



لوحة (حورية الماء) ١٩٢٤ - زيت على قماش ١٠٠,٥×٧٦,٥ سم - شكل (١٦) اميل نولد

ترجع للفنان اميل نولد الهواجس والمخاوف التى تؤرقه من خوفه وتوجسه من الطبيعة فبعد أن رسم لوحة (الشمس المدارية سنة ١٩١٤) ذات الرؤيا المتوجسة المتوقعة الشر من الطبيعة المضطربة ذات الألوان الحمراء بلون الدم والمياه الخضراء الداكنة والأرض المتداخلة فى تصارع مع الأمواج والسحاب ، نراه تعاوده المخاوف من الطبيعة مرة ثانية ويتخيل حورية الماء أو جنية الماء العملاقة تخرج من البحر وتستقر على اليابس فى رؤيا غامضة مخيفة رافعة كلتا كفتيها فى لون أحمر مشوب بالبرتقالى وشعر كث كثيف ذا درجة لونية برتقالية وقد جلست فى الجانب الأيسر السفلى من التكوين على اليابسة ربما أو فى البحر أو فى جزيرة داخل الأمواج المتصارعة ترفع يدها إلى السماء . فالتكوين ليس به غير حورية الماء تلك والأمواج المتصارعة فى ألوان خضراء داكنة وبيضاء فى تردد متكرر هابط إلى أسفل .

ونلاحظ تلك الخطوط التي أوحى بها ضربات فرشاة الفنان المعبرة عن ذبد الأمواج الهائجة في تردد متكرر متناغم في اتجاه أفقى مائل إلى أسفل وهو اتجاه الأمواج الهابط ونرى الاتزان في حركة رفع أيدي حورية الماء إلى أعلى وتلك الجلسة المخيفة مثل الحيوانات البدائية ذات الصلة بالإنسان البدائي أو انسان المغارات والكهوف في العصور المتأخرة تجلس حورية الماء ورافعة يدها في تضاد مع حركة الأمواج الهابطة .

إنها الحركات العصبية المتشنجة التي عرف بها إيميل نولد في تصوير حركة نماذجة بواسطة ضربات الفرشاة المليئة باللون فتعطي الإحساس بالخطر الخارجى لأشكاله مثلما فعل في لوحة (الرقص حول العجل الذهبي سنة ١٩١٠) ... ونراه هنا في لوحة (حورية الماء) يلخص التكوين ويختصره بإيجاز ذكى أعطي للوحة قوة بنائية في بساطة عناصرها موحيا بجو الأسطورة والهواجس والمخاوف التي تطارد بنى البشر من كل صوب .

فاللون في لوحة (حورية الماء) ذا تضاد واضح في استخدام الفنان للبرتقالى مع الأخضر الداكن والأبيض مع ظلال من الأسود وتأثيرات من الأصفر مع الأحمر موحيا بالصدمة الانفعالية لدى المشاهد الآتية من التضاد للونى والانتقال السريع والمفاجئ من الأخضر الداكن والأبيض إلى الأحمر الأرجوانى المشوب بالبرتقالى .

وإن كان التردد المتوتر لحركة الأمواج العالية في تردد متكرر أفقى متجه إلى أسفل أعطى اتزان في التكوين الفنى للوحة مع حركة أيدي حورية الماء إلى أعلى في جلسة بدائية وجسد مضغوط مثل (فصائل القرد العليا أو الغوريلا الأفريقية) .

فلوحة (حورية الماء) للفنان إيميل نولد إحدى رؤياه المخيفة لعالمه مثل لوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) برويا ذاتية بعيدة عن القصص الدينى فى العهد القديم .

(ثانيا) - اتحاد الفنانين الجدد فى ميونخ

(يناير سنة ١٩٠٩ - ديسمبر سنة ١٩١٢)

أبدت مجموعة من الفنانين الألمان فى ميونخ رغبتهما فى إعلان أهدافها المشتركة فى (٣٨) تنظيم معارض للفنون فى ألمانيا والخارج وتثبيت أثرهم بالمحاضرات والنشرات والوسائل المشابهة) .

وأطلقوا على أنفسهم (اتحاد الفنانين الجدد - ميونخ) .

وتكون هذا الاتحاد من :

- ١ - اليكى فون جولنسكى .
- ٢ - اليكساندر كانولدت .
- ٣ - أدولف أيدبسلو .
- ٤ - ماريان وبرفكن .
- ٥ - واسيلي كاندنسكى .
- ٦ - جابريل مونتر .

وكان كاندنسكى رئيسا لأنه مؤهلا من الناحية القانونية وله خبرة كمؤسس ورئيس لمجموعة الفلانكس . Fhalanx

وأصدر اتحاد الفنانين الجدد إعلان التأسيس وأعيد طبعه كمقدمة لفهرس معرضهم الأول وضم البيان التالى :

(٣٩) (إن منطلقنا هو أن الفنان مشغول دائما بجمع الخبرات من العالم الداخلى بالإضافة إلى الانطباعات التى يتلقاها من العالم الخارجى من الطبيعة . إن البحث عن أشكال فنية يعبر فيها عن التفسير المتبادل لهذين النوعين من الخبرة لأشكال لا بد أن تكون خالية من كل نوع من اللاعلاقية لكى لا تعبر عن شىء سوى الضروريات - باختصار الجرى وراء التركيب الفنى - يبدو هذا لنا شعارا يوحد الفنانين أكثر وأكثر فى الوقت الحاضر ..) .

وانضم عام ١٩٠٩ إلى الاتحاد كل من :

- ١ - موريس كوجان .
- ٢ - ايرما بوس .
- ٣ - باول بوم .
- ٤ - كارل هوفر .
- ٥ - فلاديمير بيجيف .
- ٦ - والراقص السكلندر ساخاروف .

وكذلك انضم الفرنسي - بير جيروود .

شكل (٤) وثيقة -
ملصق لمعرض
جماعة اتحاد
الفنانين الجدد
- ميونخ عام
١٩٠٩
- واسيلي
كاندنسكى



وشارك الفنان القريد كوبن Alfred . Kubin فى المعارض كضيف وأقام الاتحاد أول معرض لهم فى سبتمبر سنة ١٩٠٩ فى مودرنند جاليرى فى ميونيخ والمعرض الثانى فى بهو شانوسر فى سبتمبر سنة ١٩١٠ ... واشترك به براك وبيكاسو ودوريان وفلامنك .. وفون دونجن واليكساندر جيلوسكى ... والنحاتين هيرمان هولر - بيرنارد هونجر - أو دين سكارف .

وكتب افتتاحية المعرض الثانى كل من لوفوكونير والأخوين برلوجوك وكاندنسكى وأوديلون ريدون . وقال كاندنسكى^(٤٠) (فى ساعة غير معلومة ومن مصدر لا يزال مجهولا لنا ، ولكن عن قناعة يصل العمل إلى العالم . إن الحساب المدروس والرشات المتناثرة والتركيب الحسابى الدقيقة (مجرد أو نمطى) الصامت والرسوم الصارخة والتشطيب الدقيق واللون المنفوخ بالبوق أو المعزوف برقة فائقة والصفاء والهددة . والاتساع والمساحات المجزأة . أليس ذلك شكلا أليست تلك الوسائل .. ؟ ؟

إن الأرواح ذات المعانى الباحثة والمعذبة بانشقاق عميق فى رأى سببه التعارض بين الروحية والمادية والأساس حياة الطبيعة الحية والميتة . إن العزاء فى ظاهرة العالم الداخلى

والخارجي جوهريات المرح المتداعي الغموض يتحدث من خلال الغموض . أليس هذا معنى .. ؟ أليس هذا هو الغرض الشعوري أو اللاشعوري لدافع الإبداع - ويقع العار على ذلك الذى يملك القدرة على أن يلهب الفن ولا يفعل - والعار أيضا على ذلك الذى يسد أذنيه عن حديث الفن وأنه إنسان يتحدث إلى بشر عن ما هو فوق البشر بلغة الفن ..) .

وانضم فناني من الشبان فى ميونخ هما أوجست ماك August Mack وفرانز مارك Franz Mark .

وفى يناير سنة ١٩١١ استقال كاندنسكى من رئاسة الاتحاد وشغل منصبه ايربسلو ومن أسباب استقالة كاندنسكى أنه فى ديسمبر سنة ١٩١١ قدم كاندنسكى لوحة كبيرة للمعرض الثالث للاتحاد تبلغ مساحتها أكثر من أربعة أمتار مربعة .. وأصر بعض الأعضاء على عرضها على لجنة المحكمين ورفضت .. وكان ضمن قرار لجنة المعرض الخاص بالاتحاد أن الفنان يمكنه عرض لوحتين مساحتهما أقل من أربعة أمتار مربعة بدون الرجوع إلى لجنة التحكيم الخاصة بالمعرض .. وكانت هذه الواقعة من أهم الأسباب لاستقالة كل من كاندنسكى ومونتر ومارك .. وأقيم المعرض الثالث بالفنانين الباقيين . ويفضل قوة شخصية ايربسلو وصداقته الشخصية مع كل من ويرفكن جولينسكى استطاع منعهما من الاستقالة أيضا .

ويعتبر أدولف ايربسلو من الفنانين الدؤوبين فقد مارس التنقيط واهتم بطراز الجيوجند ستيل وسافر بعد سنة ١٩٠٤ إلى ميونخ من كارسلروه ثم عاد إلى ميونخ مرة ثانية سنة ١٩٠٨ ودأب على الحضور إلى صالون ماريان ويرفكن وتقابل مع جولنسكى .

وذكر ايربسلو (ان الفنانين الذين أدين لهم بالكثير ، الخطوط التى أظهرت اتجاه عملي والطريق الذى أسلكه هم ؛ فان جوج - سيزان - جولينسكى) ومن أسباب انفراط مجموعة الفنانين خارج الاتحاد (كاندنسكى - مونتر - مارك) أيضا هو الخلاف حول المصادر الحقيقية لأعمالهم هل هى ما بعد التأثيرين الفرنسيين أو التصوير الجصى القديم والكنائس الروسية وكذلك الفنون الشعبية والتماثيل الروسية . ونشأ هذا الخلاف أثناء إعداد فهرس المعرض الثانى لاتحاد الفنانين الجدد . كما كان ازدياد عدد المتطفلين على الاتحاد وأبعدهم الاتحاد فورا .

ونلاحظ أن اتحاد الفنانين الجدد بميونخ مثل حركة (الجسر) في دريسدن كان من أهدافهم (جذب كل العناصر الثورية القلقة) والمقصود في هذا هؤلاء الفنانين الذين لديهم (دافع داخلي) يضيف جديد للفن وللحركة الفنية في ذلك الوقت .

فقد دعت جماعة الجسر الفنان (كيسن فون دونجن) ليكون عضوا بها وشارك اتحاد الفنانين الجدد معارضهم .

ونلاحظ أن كبير شئ في جماعة (الجسر) رفض أى زعم بأنهم متأثرين بادفارد مونش أو الوحشية ... وساعد كبير شئ على حسم الخلافات الداخلية في جماعته تألف الجماعة وتقاربها نسبيا حيث صرح مرة : (من حسن الحظ أن مجموعتنا تتألف من أناس موهوبين وأذكياء) .

أما في ميونخ فبقدر الجهود العظيمة التي قدمتها الفنانة (ماريان ويرفكن) للاتحاد ولقاءاتهم في صالونها في حفلات يومية وعلاقتها الوثيقة بجولينسكى ... بقدر ما أدى هذا التجمع عند بداية الخلافات نتيجة لتباين القدرات الفكرية لجماعة الاتحاد إلى تصعيد الخلاف في أول مواجهة بين كاندنسكى والاتحاد .. مما أدى لانسحابه هو ومارك مونتر ..

ثم جاء نهاية الاتحاد في ديسمبر سنة ١٩١٢ نتيجة لتصريح أعلن في نشرة بعنوان (Das Neue Bild) وفي هذه النشرة مقال كتبه أتوفيشر الذى عين فيما بعد مديرا لمتحف بازل وذكر فيها ^(١) (إن الصورة ليست مجرد تعبير لكنها أيضا تمثيل ، إنها ليست تعبيرا مباشرا للروح فحسب ولكن للروح والموضوع . إن الصورة التي ليست لها موضوع تكون غير ذات معنى . فنصف للموضوع ونصف للروح هو الخداع المطلق . إن هذه محاولات زائفة وضعها مخادعون أراذل لا عقل لهم . إن المضطربون يجيدون الحديث عن الروحيات ، إن الروح لا تخفى ولكنها توضح ..) .

وأثار هذا المقال كل من جولينسكى وويرفكن ونختجيف وهم الأعضاء الباقين في الاتحاد واحتجوا بشدة على ذلك التصريح .

وفي ديسمبر سنة ١٩١٢ استقالوا من الاتحاد . وبذلك تحددت نهاية الاتحاد والذي أنشئ في يناير سنة ١٩٠٩ بميونخ .

* * *

ثالثا - (الفارس الأزرق) - ميونخ

ديسمبر ١٩١١ - ١٩١٤

- ١ - واسيلي كاندنسكى .
- ٢ - جابريل مونتر .
- ٣ - فرانز مارك .
- ٤ - اليكسى فون جولينسكى .
- ٥ - بول كلى .
- ٦ - أوجست ماك .
- ٧ - هنريك كامبندونك .
- ٨ - ماريان وبرفكن .

عندما اختلف الفنانين كاندنسكى ومارك ومونتر مع باقى أعضاء جماعة اتحاد الفنانين الجدد بميونخ فى شهر ديسمبر سنة ١٩١١ . وفى ١٨ ديسمبر سنة ١٩١١ من نفس العام عرضوا أعمالهم تحت بهو ثانى وافتتحوا (المعرض الأول للفارس الأزرق) ... وفى نفس الوقت وفى نفس المكان فى صالة أخرى افتتح المعرض الثالث لاتحاد الفنانين الجدد والذى اختلفوا معه وانفصلوا عنه .

* واشترك فى معرض الفارس الأزرق . هنرى روسو Henri Rousseau وألبرت بلوخ ، وعديد من الفنانين منهم :

- ٣ - الأخوين برلجوك .
- ٤ - اليزابيث أبستين .
- ٥ - أيوجسين كاهلر .
- ٦ - الموسيقى أرنولد - سكونبرج .
- ٧ - جين بلونستل .
- ٨ - هنريك كامبندونك .
- ٩ - ديلونى .
- ١٠ - وسيلي كاندنسكى .
- ١١ - أوجست ماك .
- ١٢ - جابريل مونتر .
- ١٣ - فرانسز مارك .

وعرض هذا المعرض ثلاث وأربعون لوحة فى الفترة من (١٨ ديسمبر سنة ١٩١١ حتى الثالث من يناير سنة ١٩١٢) بميونخ وافتتح فى مارس من نفس العام واعتبر من المعارض ذات الصبغة الثورية فى الفن .. ونظر هذا الاهتمام شاركهم كل من بول كلى Paul Klee وجولينسكى وويرفكن وكوبن Kubin بالرغم من استمرار كل من وويرفكن وجولنسكى كأعضاء عاملين فى اتحاد الفنانين الجدد بميونخ . وكان ذلك نتيجة تدخل

هيراوث والدين وبنفس الحماس والسرعة التي عرضا بها أعمالهم في المعرض الأول في الفترة (١٩١١/٢/١٨ - ١٩١٢/١/٣) بميونخ أقاموا المعرض الثاني والأخير تحت عنوان (الفارس الأزرق) وكان في شهر مارس وأبريل سنة ١٩١٢ - في صالة متعهد الكتب والفنون هانز جولتر في ميونخ وقصر على أعمال التصوير الزيتي . وعرض به الفنانين المشاركون كضيوف أمثال :

بيكاسو - براك - دوريان - فلا منك - هانز آرب - كلي - الفريد كاين - كاسيمير - ميلافتش .

وجميعا قد شاركوا في المعرض الأول للجماعة وأيضا أعضاء من جماعة (الجسر) وقد نظم هذين المعرضين كاندنسكي ومارك - وكتب كاندنسكي شارحا تقويم الفارس الأزرق في الكتاب السنوي الذي صدر سنة ١٩٣٠ :

(٣٧) لقد كان في نفس الفترة لدى الرغبة الناضجة في جمع كتاب (ضرب من التقويم) تكتب فيه كل المنجزات بواسطة الفنانين . لقد كنت أحلم أولا بالفنانين والموسيقيين ولكن الفصل المدمر للفنون عن بعضها الآخر . وفصل الفن عن الفن الشعبي وفنون الأطفال والتميز بين الفن و (الأنثوغرافيا) والجدران الصلبة التي تبرز بين السطوح في عيني كانت قريبة جدا أو حتى مطابقة وباختصار فإن الإمكانيات للتكوين لم تدع لي أي هدوء . وبما يبدو غريبا اليوم أنه لفترة طويلة لم أجد شركائي في العمل ولا أي وسيلة التطوير هذه الفكرة ، وببساطة لم أستطع أن أثير الاهتمام الكافي بها .

وقد كان الوقت ضدنا ونلاحظ أن كل (المذاهب) متصارعة . عندما لم يكن هناك تميز لتكوين الفنون وعندما كان الاهتمام مركزا أساسا على (الحروب الأهلية) ...

وعندما أقيمت مدينة ميونيخ معرضا ضخما عام ١٩٥٨ كانت الفنانة (جابريل مونثير) هي الوحيدة الباقية على قيد الحياة من جماعة (الفارس الأزرق) وقربت من عامها الثمانين .

وتتحدث الفنانة جابريل مونثير^(٤٢) (كنا لفيف من الفنانين يربط بيننا شغف مشترك بالتصوير كشكل من أشكال التعبير الذاتي . ولكننا لم نكن منقطعين قط لأفكار موحدة لا حيدة عنها كبعض المدارس الباريسية المعاصرة واعتقد أننا كنا أكثر اهتماما بأن نكون صادقين من أن نكون مجددين . وهو ما كان من شأنه أن يوجد تباينا بين أساليب مختلف

أعضاء جماعتنا ... والذي أذكره أنه عندما رفضت لوحة كاندينسكى المسماة (تكوين رقم ٥) فى أحد المعارض الرسمية عام ١٩١١ انسحب واقتفى أثره فرانز مارك وكوبين وليفوكونيه ..) .



شكل (٥) وثيقة - غلاف منشورات
جماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢
- واسيلي كاندينسكى

وكتب كاندينسكى يقول^(٤٣) (إننا لا نسعى إلى الدعاية لشيء معين محدد من أشكال التعبير . إنما هدفنا أن نبين من خلال تنوع الأشكال المعروضة كيف أن رغبة الفنان الداخلية تعبر عن نفسها بطرق مختلفة) .

ونشأت صداقة فنية مع الموسيقى الألمانى أرنولد شونبرج (Arnold Schonlberg) داخل جماعة الفارس الأزرق .

وانضم كل من أوجست ماك واهتم بمواد (الاثنوغرافيا) وأعد دراسة عن فن الأقنعة وقام كاندينسكى بترجمة أعمال الرسامين والمعلمين والموسيقيين الروس إلى الألمانية . وتم تبادل النشرات بين جماعة الجسر والفارس الأزرق عن طريق مارك . وكان هدف الجماعة ممارسة الحرية بقسوة واستبدادية كاملة لإنجاز وتجسيد أفكارها الفنية . وعندما جاء معرض الرواد فى سوندريند فى كولون وعرضت أعمال من فنانى الفارس الأزرق هناك ولم تنجح جماهيريا فى صالة (والدين) فى يونيو سنة ١٩١٢ عرضت الأعمال

تحت اسم (التعبيريون الألمان - لوحات رفضها معرض سوند ريند فى كولون) وذكر
مارك فى التقويم الشهير (الفارس الأزرق) مقالة له عام ١٩١٢ (المتوحشون الألمان)^(٤٤)
فى هذا العصر من النضال القوى من أجل فن جديد ، فإننا نحارب مثل (الحيوانات
الضارية) هجمات غير منتظمة ضد القديم . إن المعركة تبدو غير متكافئة ولكن المسائل
المتعلقة بالروح والمزاج النفسى ليست بالعدد ولكن قوة الأفكار هى التى تتغلب . إن
الأسلحة المروعة (الحيوانات الضارية) هى أفكار جديدة أنها تقتل بفعالية أكثر من
الصلب وتكسر كل ما كان يعتقد أنه لا ينكسر ...) .

وفى نفس الفترة سنة ١٩١١-١٩١٢ ولدت حركتان فى الفن هما التكعيبية والتجريدية
مقابل المستقبلية والدادية والتعبيرية .

ونرى أن الفارس الأزرق استطاع أن يجمع عديد من الاتجاهات الفنية المختلفة مثلما
فعلت جماعة (الجسر) مع الحفاظ على الشخصية المميزة الفنية لكل عضو فاشترك
معهم هنرى رسوة وروبرت دليانى وأرنولد سكوبرج وبيكاسو وبراك ودوريان وفلامنك
وبول كلى ... إنها نوع من الشمول الفنى البعيد عن النظرة الضيقة للبرامج المحددة
فالانطلاق نحو جميع الاتجاهات والأساليب والتعرف عليها كانت سمة من سمات جماعة
الفارس الأزرق وكذلك قبلهم كانت من سمات جماعة الجسر واتحاد الفنانين الجدد
عندما دعوا العديد من الفنانين للعرض معهم أو وجهوا لهم خطابات انضمام إليهم ...
إنها الإحساس الفنى بمشاكل العصر وتحدياته المتصارعة كما أدركها وأحس بها أعضاء
تلك الجماعات ونرى ذلك فى كتب الفارس الأزرق فى مايو سنة ١٩١٢ الذى نشر
مقالات عن الموسيقى والمسرح كتبها كاندنسكى ومارك وماك وشونبرج الموسيقى وزميله
دفيد برلجوك .

ونرى مقال الافتتاح (الصوت الأصفر) لكاندنسكى والموسيقى شونبرج وبرج Berg
وويدبرن . Webern .

ومحاولتهم فى الرواسم الخشبية وتمائيل القرون الوسطى والاهتمام بالفنون الحضارية
القديمة للشرق الأقصى والفن الشعبى والفن المصرى القديم والاهتمام بأعمال سيزان
وفان جوج ورسوة ووديلونى وماتيس وإعطاء قيمة فنية لرسوم الأطفال .

وكما ذكروا أن الهدف من الكتيب هو (أن النشر سوف يوحد الجهود التي ستجعل من نفسها ملحوظة بقوة في كل مجالات الفنون والتي غرضها الأساسي هو إزاحة القيود القائمة للتعبير الفني ...) .

وبذلك اعتبر الكتاب عبارة عن بيانات فنية هامة ليس في ميونيخ ولكن في المجال الفني خارج ألمانيا .

كما ذكر^(٤٥) (الكرونيك Chronick) نهاية جماعة الجسر بدرسدن في مايو سنة ١٩١٣ ونهاية جماعة اتحاد الفنانين الجدد بمونيخ في ديسمبر سنة ١٩١٢ .

ذكر أيضا أن الفارس الأزرق حقق مكانة حضارية في الفن مبشرا بمعنى المستقبل ممثلا في كاندنسكى وتجريدته .

وانطلق كل في طريقه نحو آفاق جديدة ومتنوعة برويا جديدة وخاصة بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى في سنة ١٩١٤ .

وفي عام ١٩٤٩ يقام معرض يضم إنتاج جميع أعضاء الجماعة في ميونيخ ك تقرير تاريخي للجماعة .

١ - وسيلي كاندنسكى Wassily Kandinsky

ولد وسيلي كاندنسكى في ٤ ديسمبر سنة ١٨٦٦ في موسكو ، وتوفي في ١٣ ديسمبر ١٩٤٤ في (نوى) .

وكانت هذه الفترة كفاحا في عالم البحث والتجريب والحرية الفنية وهو ينحدر من أصل روسي بين الحدود الصينية ومقاطعة سيبيريا وتأثر ومارس الفنون الشعبية للسكان (السلافيين) التي تتميز بالإبداع التخطيطي والألوان المبهرة وخاصة لمنطقة (ولوجدا) الشعبية . وعندما عرضت أعمال التأثيريين الفرنسيين في موسكو سنة ١٨٨٥ شاهد لوحة كومة القش لـ Claude Monet وكان لها تأثير قوى نحو نظريته الفنية وطموحه الفني الذي دفعه إلى ترك العمل في كلية الحقوق بعد حصوله على شهادة الحقوق من جامعة تارتو .

وفى سنة ١٨٩٦ ذهب إلى ميونيخ المدينة المليئة بالفن والفنانين وقتئذ ... كما يذكر واسيلي كاندينسكى انطباعاته عن تلك الفترة قبل سفره إلى ميونيخ وقد أفضى بها إلى صديقه الفنانة (جابريل مونتر Gabriele) وفى عام ١٩٠٥ عندما كان معها فى تونس حيث قال^(٤٦) : (لقد كانت تلك الفترة قد مرت نفسيا تجربة جدّين تركا طابعهما على حياتى كلها وفى الوقت نفسه أصبت بهزة فى أعماقى ... أحدهما كان معرض موسكو للتأثيريين الفرنسيين وأولهما وأبرزهما لوحة كومة القش (لكلود مونييه Claude Monet) وكان الآخر هو عزف واجنر Wagner فى مسرح البلاط .

وحتى ذلك الحين لم أكن أعرف شيئا سوى الفن الواقعى متأثرا فقط بالتعاليم الروسية . وغالبا ما كنت أقف محملا فى يد فرانتز ليسزت (Franz Liszt) فى صورة (ريبين Repin) الشخصية وأشياء من هذا القبيل .

وفجأة للمرة الأولى رأيت لوحة . وعرفت من الفهرس أنها (كومة القش) لم استطع أن أميزها من النظر إليها . وكونى كنت عاجزا عن أن أعرفها أقلقنى واعتبرت أن الفنان ليس له الحق فى أن يرسم ما هو غامض .

وانتابنى إحساس كئيب فإن موضوع الصورة مفقود . واندعشت وارتبكت أن أدرك أن اللوحة لم تسحرنى فحسب بل فرضت نفسها على ذاكرتى . وباستمرار كانت تطفوا أمام عيناى دون توقع تماما وهى كاملة بكل تفاصيلها . ولم أفهم معنى لهذا . وكنت عاجزا عن أن أرسم أبسط النتائج من التجربة . والذى وضح لى تماما مع هذا ؛ هو أن (الباليتة) الألوان قوة لم أشك فيها من قبل أبعد من أى شىء كنت أحلم به . كان الرسم يحتاج إلى عقب حكايات الجن والقوة . وفى الوقت نفسه ، مع أننى لم أدرك ذلك ، فإن الموضوع كعنصر ضرورى للوحة كان مرفوضا . وكان لدى انطباع بمعنى أن أى جزء صغير من حكايات الجن فى موسكو كان يوجد جمالا على اللوحة .

ومن ناحية أخرى فإن (اللونجرين) كانت تبدو كإنجاز كامل لعملى فى موسكو . فالكمان والأصوات العميقة المنخفضة وخاصة الآلات الهوائية جسدت لى القوة الكاملة لساعة مصيرية محتومة مثقلة بأحداث عظيمة . وقد استحضرت جميع ألوانى أمام عيناى ورسمت الخطوط المجنونة المتوحشة نفسها أمامى . ولم أجروء على أن أقول لنفسى بأى أسلوب رسم واجنر Wagner « ساعتى » فى موسيقاه .. ولكن من الواضح تماما لى أن الفن عموما أقوى بكثير مما ظهر لى ومن ناحية أخرى فإن الرسم قادر على تطوير الطاقات

بنفس النظام الذى تمتلكه الموسيقى تماما . أما العجز عن أى اكتشاف هذه القوة بنفسى أو على الأقل أن أبحث عنها جعل زهدى أكثر مرارة) .

* كاندنسكى يهجر موسكو إلى ميونيخ :

وترك (واسيلي كاندنسكى) مدينته ذات الألف وستمئة كنيسة إلى ميونيخ لينتظم فى مدرسة أنthon آزب Anton Azbe للفنون ذات الشهرة الواسعة وتقابل مع جولينسكى . وكان قد بلغ عامه الثلاثون فى سنة ١٨٩٦ عندما بدأ الحياة بميونيخ . ودأب على دراسة العاريات ولكنه فوجئ بالأسلوب الأكاديمى القديم فى التدريس ، وأصيب بعزلة فنية واستمر فى الرسم فى منزله أو فى الخلاء لأنه كما ذكر^(٤٧) (إنه يشعر أكثر فى البيت بعالم اللون أكثر من الخط ...) وقال^(٤٨) (كان الطلاب من الجنسين ومن مختلف الأجناس يتجمعون حول تلك الموديلات كريهة الرائحة والخالية من أى تعبير ...) واستمر حتى عام ١٨٩٨ فى مدرسة آزب أى لمدة عامين .

وفشل فى الالتحاق فى فصل رسوم ستك stuck فى الأكاديمية وفى سنة ١٩٠٠ وفق فى القبول بفصل ستك وهناك تقابل لأول مرة مع بول كلى (Paul Klee) .

وتأثر كاندنسكى بطراز (الجند ستيل) الألمانى التى كانت ميونيخ إحدى مراكزه الهامة بألمانيا .

وفى سنة ١٩٠١ أنتج ملصقات ذات أسلوب معاصر وصمم منسوجات نسائية ذات زخارف متأثرا بمواطن أجداده الروس وفنونهم الشعبية .

وفى سنة ١٩٠٣ نفذ الحفر الخشبي لوحة (المغنية سنة ١٩٠٣) - ويبدو بها التجريد والتبسيط فى الخط المعبر عن أهم خصائص الحركة الداخلية وأيضا عن الوضع الإنشادى المتأهب للمغنية وخلفها العازف على (البيانو) فى أرضية داكنة وخلفية بيضاء واهتم بخطوط رداء المغنية واتجاه وجهها وأصابع الموسيقى فأعطى تجريدا للحركة العامة وتلخيصا للحظة الزمنية لتأهب المغنية إلى الإنشاد فى بساطة شديدة .

وعرض العديد من الرواسم الخشبية (الحفر على الخشب) فى عام ١٩٠٤ معرض جماعة برلين سن ١٩٠٨ فى صالون الخريف بباريس ومن سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٠٨ فى معرض الجسر الثانى وفى عامى ١٩٠٦-١٩٠٧ - فى دريسدن .

وله مرحلة ما بعد التأثيرية وما رآه من لوحات مونية لا زال ماثل أمام وجدانه الداخلى ومسيطرًا على أحاسيسه الداخلية . كما ذكر هو فى مذكراته وكما هو واضح من أعماله فى تلك الفترة أما فى سنة ١٩٠٧ فتراه اتجه إلى لوحات تصور أقاصيص الجن والخرافات الخيالية . وفى سنة ١٩٠١ يصبح كاندنسكى رئيسا لجماعة (فالانكس Phalnx) وتفتح الجماعة مدرسة عام ١٩٠٣ . واهتمت جماعة (فالانكس) بإقامة المعارض الفنية فأقاموا معرضا لما بعد التأثيريين الفرنسيين والذى تأثر به العديد من شباب الفنانين بميونخ أمثال هيكل وكيرشنر والمعرض الهام الآخر للفنان مونية .

وفى سنة ١٩٠٨ يستقر كاندنسكى ومعه جابريل مونتر فى ميونخ بعد أن قام برحلات فنية إلى فينسيا سنة ١٩٠٣ وتونس سنة ١٩٠٤-١٩٠٥ - ودريسدن سنة ١٩٠٥ وسيفر بفرنسا سنة ١٩٠٦ وبرلين سنة ١٩٠٨ - ودرس الزخرفة فى أكاديمية دوسلدورف سنة ١٩٠٣ لمدة فصل دراسى واحد وانتخب عضوا بلجنة للمحكمين (صالون الخريف) فى باريس . وحصل على جائزة (الجراندي پريكس grand prix) عام ١٩٠٦ - وحصل على ميداليات فى باريس سنة ١٩٠٤-١٩٠٥ .

وأحس بشيء من الاستقرار الفنى فى ميونخ وعن هذه الفترة يتحدث كاندنسكى قائلا^(٤٩) (إن الأشجار والبيوت لا تكاد تكون أحدثت أى انطباع على أفكارى . لقد استخدمت سكين الألوان لأثر الخطوط والرتوش على قماش الكانفا وجعلتها تغنى بأعلى صوت أمكننى . إن هذه الساعة المصيرية فى موسكو تدق فى أذناى وكانت عيناى مملوءتان بالألوان القوية المشبعة بالضوء والهواء فى ميونخ والرعد العميق لظلالها ...) .

ونلاحظ أن كاندنسكى اهتم بالتناسق اللونى فى اللوحة ونحى جانبا الموضوع المادى مثل فى لوحة (كنيسة القرية سنة ١٩٠٨) فكانت الفكرة مجرد حافز لانطلاق اللون القوى وفى نفس الفترة نلاحظ لوحة (منظر شارع سنة ١٩٠٨-١٩١٠) الألوان تكاد تبرز على سطح قماش اللوحة معبرة بقوة عن مضمون اللوحة ولها الأهمية الأولى فى تلك التجاورات اللونية المتدرجة من اللون الواحد واستخدامه للأحمر والأخضر والأزرق والأصفر فى تجاور جرىء يذكرنا بالفنون الشعبية الروسية ، ونلاحظ تلك الانعكاسات التى أحدثتها للمنازل على أرضية الشارع المبتلة فى بساطة تجريدية (بأسلوب تعبيرى جديد متفرد عن باقى التجريديين أمثال فرانسر مارك وموندريان - الذين وصلوا إلى التجريدية من خلال التعبيرية والتكعيبية فترى كاندنسكى يسلك طريقا آخر إلى التجريد

متأثراً بالفلكور الروسى البافارى ، ومهتما بموسيقى الألوان وتنظيماتها المتدرجة معطيا بعدا موسيقيا للون بجانب قيمته التشكيلية المطلقة . ونلاحظ نفس الأسلوب فى لوحته (منظر طبيعى مع منازل سنة ١٩٠٩) والتي أجلس بها شخص ذا لون أحمر أرجوانى وسط خلفية من الألوان زرقاء والخضراء المتزاوجة مع البرتقالى فى مواجهة ثورة لونية من المنازل المتجاورة فى بساطة متكررة عفوية . فنرى أن كاندنسكى لا يهتم بالفكرة فى حد ذاتها ولكن الإيقاع المتناغم هو الحاضر الدائم فى أعماله حتى فى أشكال للطبيعة فالطبيعة هى بداية لانطلاق لأخذ الانطباع منها وليس التأثير بها أو النقل عنها هدفه من ذلك تنقية التعبير الحر من أدنى قيود للطبيعة معتمدا على شعوره الداخلى وغريزته التى أمكن ترويضها والسيطرة عليها مثلما فعل فنانى (جماعة الجسر) فراحم اهتماموا بانطباع الطبيعة ومدى تأثيرها الداخلى بعيدا عن صفاتها المظهرية المباشرة .

فالإيقاع وغموض الموضوع من سمات أعمال كاندنسكى ويذكر الفنان^(٥٠) (كان المساء يدخل متسللا . كنت لتوى عائدا إلى البيت مع رسومي وفرشي بعد العمل فى رسم تمهيدى ولازلت منغمسا ومأخوذ بما كنت أفعله عندما رأيت فجأة صورة جميلة لدرجة تفوق الوصف مخضبة بإشعاع داخلى . وقفت فاعرا فمى فى البداية وبعدها اندفعت إلى تلك اللوحة الغامضة التى لم أرى فيها شيئا سوى أشكال وألوان وكان موضوعها غير مفهوم . وفى الحال اكتشفت حل اللغز . لقد كانت واحدة من لوحاتى التى تركز على جانبها إلى الحائط ...) .

فقد تنبأ أندل Endell عام ١٨٩٨ بقدوم التجريد حيث قال^(٥١) (ان الفنانين كانوا يقفون على عتبة تطور فن جديد كليا . فن ذو أشكال لا تعنى شيئا ولا تمثل شيئا ولا توحى بشيء فنى يحركنا بعمق وبقوة كما كانت أصوات الموسيقى قادرة على ذلك) .

ونرى أن كاندنسكى فى عام ١٩١٠ يتقدم نحو طريقه الصحيح فى التجريد مارا بالتعبيرية . ومتأثرا بالوحشية والفنون الشعبية الروسية والفنون الإسلامية ومتأثرا ببساطة هنرى ماتيس وخاصة أعماله الأولى وفى عام ١٩١٣ بدأ يرسم وينسحب من التأثير بالطبيعة بالتدرج واهتم بالتجريد كما ذكر نفسه^(٥٢) (أننى لم أتمكن مطلقا من حمل نفسى على أن أستخدم شكلا أتى إلى بطريق غير منطقى ، لم يبرز كليا من داخلى . كنت عاجزا عن أن أختزع أشكالا وكانت رؤية الأشكال تصينى بالاشمئزاز . كانت كل الأشكال التى أستخدمها ناشئة من ذاتها ، كانت تقدم نفسها لى كمشكلة جاهزة (وكل ما كنت

أعمله هو أن أنسخها . أو أنها كانت تتشكل عندما كنت أعمل .. وهذا غالبا ما أدهشنى .. وبمرور الوقت تعلمت كيف أمارس فقط درجة معينة من السيطرة على هذه القوة التخيلية لذاتى .. لقد دربت نفسى على ألا أدعها تذهب ببساطة ولكن أن أضع قيودا على القوى التى تعمل بداخلى وأن أوجهها ...) .

شكل (٣١) - أرتجال
- كاندنسكى - ١٩١١



وواصل طريقه إلى التجريد واهتم بالإشارات المختصرة المعبرة عن الأشياء مثل لوحة (أرتجال - شكل (٣١) سنة ١٩١١) فقام كاندنسكى بتجريد الخط واختصاره وإعطاء الصفات المميزة لشخصية الأشياء فى لحظة معينة بتجريد تعبيرى متأثرا بالفنان بول كلى وبساطته الطفولية ... ونلاحظ الخطوط الملونة أصبحت أكثر قوة وسيطرة وقام بإلغاء العديد من التفاصيل التى رأى أنها غير مجدية فى التشكيل الفنى للوحة وبالغ فى أحجام أشباح منشديه معبرا عن البعد الثالث ببساطة شديدة ... ونرى أن اللون أصبح خلفية فى ساحات ممتدة كأرضية ممهدة لهذه الأشكال والخط الداكن هو البارز على سطح اللوحة مختلفا عن مرحلة المناظر الطبيعية والمنازل السابقة ، وأصبح ذا سيطرة تنظيمية على التكوين الفنى العام للوحة من ناحية التركيب المساحى للفراغ والمساحات التى تمتد الألوان بداخلها .

واكتسبت أعماله مسحة مرح وانطلاقه بسيط ذات مزاج حاد نسبيا تظهره خطوطه الحادة القوية المفاجئة .

وتساءل كاندنسكى عام ١٩١٠ (٥٣) (إن الغموض يتكلم من خلال الغوامض... أليس هذا معنى؟؟ أليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللا شعورى لرغبة جامحة للإبداع؟؟) .

ووصل إلى إجابة تساؤله عندما توصل إلى التجريدية التعبيرية في نهاية مراحلها الفنية .

ونرى لوحة (تركيب سنة ١٩١١) عبارة عن حلم ملون بهيج تتداخل المساحات فيما بينها الألوان لا تمتزج بل تتجاوز في مقدرة تنظيمية تعطي إحساساً بالبعد الثالث بالخطوط المنتهية المتجاورة والمتباعدة فوق أسطح الألوان الصريحة النقية تعطي الإحساس بالشحنة الانفعالية اللونية من خلال فورية التعبير وبعيدا عن أى انطباعات طبيعية فالألوان منشورة بتباين منغم ذا إيقاع ترابطي محكم بعيداً عن الإحساس الزخرفي لأعماله وعاد إلى روسيا ومكث في الفترة من سنة ١٩١٤-١٩٢١ وفي سنة ١٩٢١ أسس أكاديمية الفنون والعلوم وانتخب رئيساً لها - وفي ديسمبر سنة ١٩٢١ عاد إلى ألمانيا وفي سنة ١٩٢٢ عمل بمهنة في (الباوهاوس)^(٥٤) في فايمار وصارت السلطات النازية لوحاته وبيعت كنماذج مما أسماه النازيون الفن المنحل وأغلقت الباوهاوس في سنة ١٩٣٣ .

ومن أقواله أنه يضيف على الألوان قيمة رمزية (كل مقام لوني يسجل حالة عاطفية) وفي أواخر أيامه أولع بالعلوم السرية والموسيقى واعتقد أن العمل المرسوم يمكن أن يؤثر عن طريق الترابط ... ويقول إن العمل الفني ليس مرآة للحقيقة ولكنه معادل تشكيلي للحالة النفسية) .

وتأثر في آخر أعماله بالحروف الهيروغليفية المصرية القديمة وبفنون آسيا الصغرى ونشر كتابه (الروحانية في الفن) بالفرنسية بعد وفاته ويعتبر كاندنسكى أبرز عضو ورئيس لجمعية الفلانكس الألمانية عام ١٩٠١ ومن مؤسسى اتحاد الفنانين الجدد - ميونيخ في يناير سنة ١٩٠٩ . وعندما اختلف معهم تركهم وكان رئيساً لها أيضاً ومعه مارك ومونتر ليكون (جماعة الفارس الأزرق) في ديسمبر عام ١٩١١ . وكان دائم لعمل أغلفة منشورات (الفارس الأزرق الفنية) وإعلانات معارضهم بصفة مستمرة كحفر على الخشب باختزال وبساطة معبرة . ونراه حتى وفاته في ديسمبر سنة ١٩٤٤ بفرنسا دائم البحث والتجريب عدوا وراء الجديد والمثير .

لوحة مناظر طبيعية ومنازل - ١٩٠٩ - ٩٨×١٣٣ سم - زيت على قماش - امستردام
- متحف استرليجيكي شكل (٣٠) واسيلي كاندنسكى



لوحة كاندنسكى (مناظر طبيعية ومنازل سنة ١٩٠٩) أنتجت فى الفترة التى اهتمت بالتناسق اللونى والمقامات اللونية من حيث النغمة والإيقاع اللونى والهارمونية التى تحدثها تجاور الألوان داخل اللوحة وبعد نسبياً عن الاهتمام بالموضوع المادى وأنتج فى هذه الفترة (كنيسة القرية ١٩٠٨) (منظر شارع سنة ١٩٠٨-١٩١٠) فنرى الألوان تكاد تقفز خارج سطح القماش معبرة عن مضمون اللوحة فى ألوان صريحة ومتدرجة فى تردد وإيقاع معطيا الإحساس بالشحنة الانفعالية لدى الفنان .

فنرى لوحة (مناظر طبيعية ومنازل) لكاندنسكى ذات البناء الفنى المتداخل فالتكوين العام للوحة فى الجانب الأيمن وبخط مائل من أعلى اليسار إلى منتصف الجهة اليسرى من اللوحة اصطفت منازل الفلاحين فى مواجهة المشاهد شجرة صغيرة وفى الجانب الأيسر عبارة عن حقول ممتدة متدرجة بالألوان الأزرق والأصفر والأخضر ويجلس فى الركن الأيسر السفلى رجل ارتدى جلباب أحمر ورأسه صفراء وحول رأسه هالة زرقاء . ونرى الألوان تأخذ الإحساس البهيج المتناغم فى ثراء قوى بين الأخضر الداكن الزرعى والبني والأسود والأبيض والبرتقالى والأخضر ، كل ذلك من منازل الفلاحين وحتى فى الشجرة الصغيرة - أما فى الجانب الآخر فالحقول ذات ضربات فرشاة مثل فان جوج تسحب اللون معها. يظهر تأثيرها على اللون فنرى التدرج من الأصفر والأخضر والأزرق داخل الحقول البقعة اللونية الحمراء وهى الفلاح الجالس وحيداً وسط المروج الخضراء

فى رؤيا فلكلورية شعبية متأثرة برويا ابن بلده مارك شاجال وأساطير الخرافات الشعبية الروسية .

ونلاحظ الخط المائل فى البناء الفنى للوحة الآتى من الجانب الأيسر العلوى إلى منتصف اللوحة السفلى يقطع التكوين فى دائرية بسيطة مثل أغلب تكوينات التعبيريين كما نرى التردد والتنغيم فى البقع اللونية الصغيرة المتجاورة لأسطح المنازل فى ابتهاج لون شعبى واضح .

فنى كاندنسكى يرسم هذه الصورة بألوانه القوية السميكة المبهجة لتعطى مقامات لونية موسيقية مترددة فى تناغم مؤثر وقوى ؛ ذاهبا بعد ذلك لمرحلته الأخيرة وهى التجريدية التعبيرية التى عرف بها فى أواخر أيام حياته .

٢ - جابريل مونتر (١٨٧٧ - ١٩٦٢) Gabriele Muntze

كانت قد بلغت الثمانين من عمرها فى عام ١٩٥٨ عندما فكرت مدينة ميونخ فى إقامة معرض ضخم بمناسبة مرور ٨٠٠ عام على إنشاء المدينة .

كانت جابريل مونتر هى الوحيدة الباقية على قيد الحياة من جماعة (الفارس الأزرق) .. تلك الفنانة المولودة فى برلين عام ١٨٧٧ من أبوين المانيين هاجرا إلى أمريكا ولكنهما عادا إلى ألمانيا حيث ولدت جابريل مونتر وتوفيا بعد ذلك بقليل . وقابلت كاندنسكى لأول مرة فى سنة ١٩٠٢ عندما كانت تدرس فى مدرسة (فلانكس) وكانت قد بلغت عندئذ عامها الخامس والعشرين . وكانت قد درست لدى مدرسين فى ميونخ ودوسلدورف .

وتقول عن دروسها عند كاندنسكى^(٥٥) (كانت تلك تجربة فنية جديدة . لم يكن كاندنسكى مثل غيره من المدرسين ، وكان يشرح الأشياء بدقة وبتعمق وكان يعاملنى ككائن بشرى له تطلعاته الواعية ، وعلى أنى قادرة على أن أضع لنفسى الهدف الذى أسعى إليه لقد كان ذلك جديدا على وأثر فى ...) وارتبط كاندنسكى بها وأعجب بشخصيتها وتزوجها عام ١٩٠٣ برغم من أنه كان لا يزال متزوجا ، واستمر معها حتى عودته إلى روسيا وفى سنة ١٩١٦ - باستكهولم كان اللقاء الأخير فى طريق فراره إلى وطنه لاعتباره من رعايا دولة معادية لألمانيا وذلك بعد نشوب الحرب العالمية الأولى .

وكانت جابريل مونتر عندما قدمت إلى ميونخ ودأبت على دراسة التصوير لم تتلقى أى تشجيع ، لأن الفنانين الألمان كان لديهم اعتقاد بأن المرأة غالباً تكون بعيدة عن الموهبة الفنية الحقيقية . وكانت هي فى الحقيقة لديها عدم إدراك سريع لمدرجات المنظر الطبيعى ، ولاحظ ذلك كاندنسكى عندما التقى بها كتلميذة فى مدرسة (فلانكس) وكان وقتها يعتبر كاندنسكى من مصورى المناظر الطبيعية فى مرحلته التأثيرية .. فقد أضاف لها كاندنسكى المقدرة على إدراك اللحظة فى العمل الفنى والتعبير عنه بتلقائية سريعة ونجح فى إعطاء صفة التلقائية لأعمالها وخاصة الطبيعية وكذلك مدها بالشئ المهم ألا وهو الثقة فى النفس والتقدير الفنى وذكرت هي نفسها عن لوحاتها (الجبل الأزرق) سنة ١٩٠٨ أنها وضعت يدها على مفتاح التصوير ونجحت فى التعبير بسهولة وتلقائية مثل الطيور .

وبسبب صفة البساطة والتأثير الحالم لأعمالها بعدت قليلا عن تأثير أستاذها كاندنسكى الباحث دائما عن النظام الفكرى النظرى والتوازن العقلى لأعماله .

ونلاحظ أن فى الفترة سنة ١٩٠٦ - ١٩٠٧ تأثرت بأسلوب كاندنسكى فى استخدامات السكين ومزج الألوان بها على سطح اللوحة .

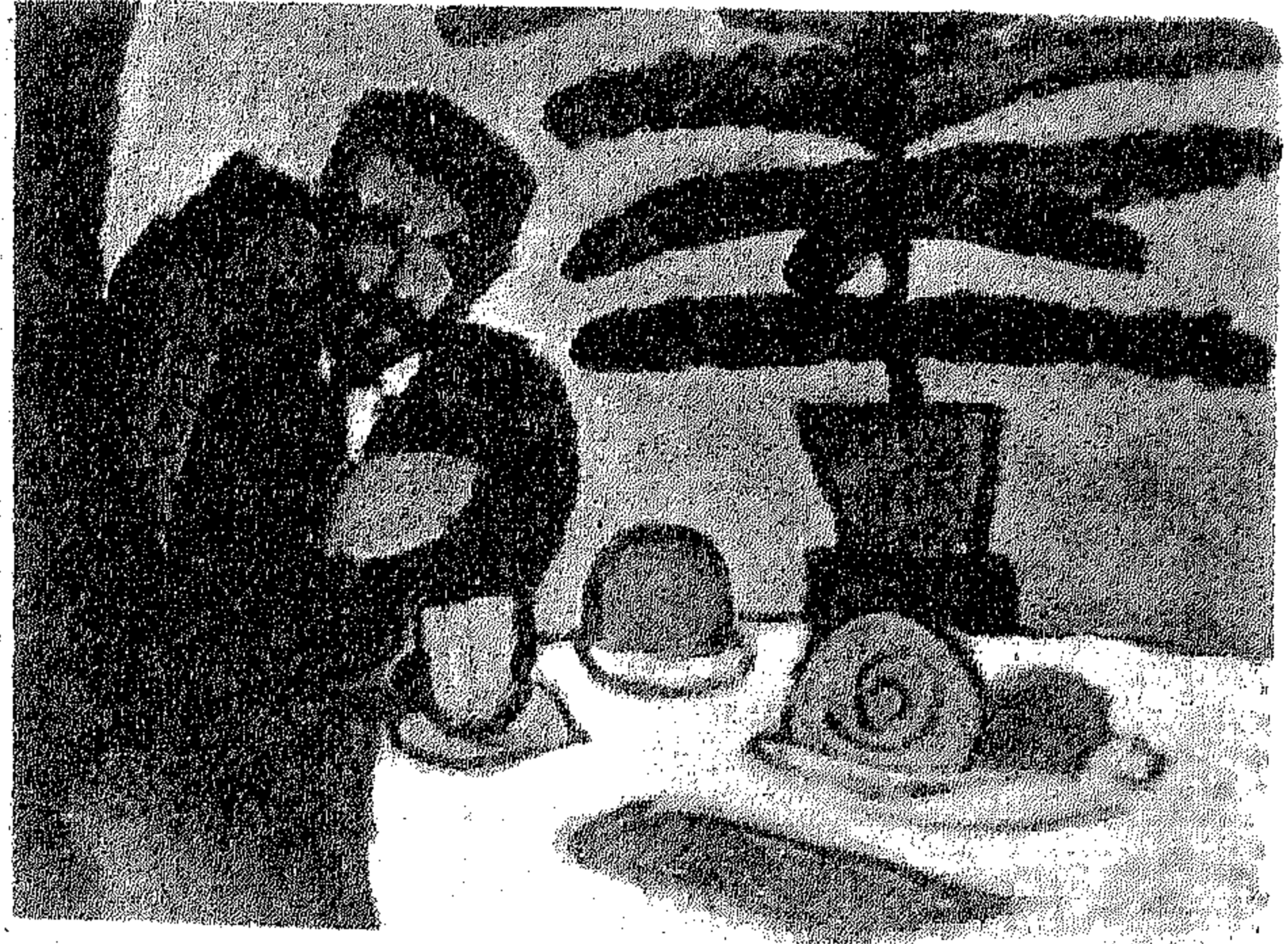
ولكن كان هناك تأثير قوى عليها من جولينسكى . وتأثرت بالأعمال الوحشية التى شاهدتها فى باريس مع كاندنسكى وأنتجت حفرا على الخشب (كاندنسكى سنة ١٩٠٦) ويبدو بها الفنان فى نظره الحادة الموضوعية بعيدة عن شخصيته المتحفزة بغليونته المتجه إلى اليسار ونظرة جانبية فى خلفية ذات مساحات دائرية بسيطة . وعرضت من تلك الرواسم الخشبية أربع وعشرين لوحة فى بون سنة ١٩٠٨ ، وزارت (مورنو Murnou سنة ١٩٠٨) - وتأثرت بالفن الشعبى البافارى وأنتجت رسوما خلف الزجاج وبذلك أعطت لنفسها الشخصية المستقلة لأسلوبها فى جماعة الفارس الأزرق ، وبعدت عن دائرة أسلوب كاندنسكى نسبيا على خلاف أعمالها فى الاتحاد الجديد للفنانين فى ميونخ . ولاحظت المسحة اللونية القوية المتجاروة لأعمال (جولينسكى) ونرى لوحاتها (منظر طبيعى لمستنقع مورنو سنة ١٩٠٨) وتذكر الفنانة ذكرياتها عن رحلتهم إلى (مورنو) فنقول عام سنة ١٩١١^(٥٦) (بعد فترة وجيزة من التعذيب عملت قفزة هائلة للأمام ، من الرسم المباشر من الطبيعة - بطريقة تأثيرية تقريبا - إلى إحساس المعنى - إلى التجريد - إلى إعطاء مقتطف . لقد كان وقتا مجيدا لعمل ممتع سار مع الكثير من

الأحاديث عن الفن) وأنتجت بعد هذه الفترة لوحاتها (الحياة مع القديس جورج) وفي هذه اللوحة بدا واضحا استقلالها الفني عن كاندنسكى وجولينسكى وتفرداها بأسلوب فنى ذاتى بها له سمة الدأب الدقيق الحكيم متداخل بها عناصر خيالية وشعبية ألمانية ونحس فى أعمالها بالتنعيم اللونى الجاد الذى يقضى شىء من الحزن والتشاؤم على أعمالها يذكرنا بالرسوم القديمة على الزجاج وخلف الزجاج فى ألمانيا وبعض رسوم البدائيين الألمان (بدائيو القرن العشرين) فاللون فى أعمال جابريل مونتر له نظام منغم بسيط هادئ يناسب تكوينها الأثوى والتعبير عن الثورة والتمرد التى هى من صفات المدرسة التعبيرية .

وتحدث عنها كاندنسكى عام ١٩١٣ فى معرض تقديمه لأعمالها فى ميونخ^(٥٧) (يمكننا أن نؤكد هنا برضا خاص ، أن موهبة جابريل مونتر متأصلة وقوية بها قوة وإحساس داخلى . فى الحقيقة بذكاء المانى ، يجب أن نقيم على أى حال على أنها لرجل أو (شبيه بالرجل) . تلك الموهبة - ونحن نؤكد مرة أخرى برضا عظيم - يمكن أن توصف على أنها نسائية قلبا وقالبا . إنها تعطينا متعة خاصة لنذكر أنه من غير الممكن أن نشرح مصدر هذا الإقناع الخاص . إن جابريل مونتر لا ترسم موضوعات « نسائية » انها لا تتعامل مع المواد النسائية ولا تسمح لنفسها بأى دلال نسائي . فليس هناك فى أعمالها نشوة ولا أناقة خارجية متفق عليها . ولا ضعف جذاب لأن تقول أنا هنا - ومن ناحية أخرى ليس هناك أى افتتان بالذكريات أيضا . لا خطوط دقيقة ولا أكوام من اللون مكدسة على اللوحة . فاللوحات مرسومة بمقياس دقيق رقيق . حساس لقوى خارجية دون أى أثر لدلال أثوى أو رجولى فى العمل . يمكن القول إنها مرسومة بتواضع ، بمعنى أنها استلهمت أسلوبها من رغبة داخلية صادقة وليس دافعها العرض الخارجى فقط ..) ونلاحظ تبلور أسلوبها فى لوحات مثل (كاندنسكى أمام الطاولة سنة ١٩١١) - ولنفس الفترة لوحة (الحياة مع القديس جورج سنة ١٩١١) .

وأحدث لها الانفصال المفاجئ عن كاندنسكى صدمة نفسية عميقة وتوقفت عن الإنتاج الفنى تماما وذلك بعد لقاءهم الأخير فى استوكهلم عام ١٩١٦ عندما فر هاربا إلى روسيا بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى . ولكنه استقر وارتبط عاطفيا فى موطنه الأصلي روسيا . ونرى جابريل مونتر إحدى أعضاء اتحاد ميونخ للفنانين الجدد (١٩٠٩ - ١٩١٢) ثم إحدى مؤسسات جماعة الفارس الأزرق مع كاندنسكى

ومارك (١٩١١ - ١٩١٦) .. تواصل مشوارها الفنى فى البحث والتجريب
والاكتشاف من التأثيرية إلى ما بعد التأثيرية إلى التعبيرية التلقائية .



لوحة (كاندنسكى أمام الطاولة)

- ١٩١١ - زيت على خشب

- ٧٢٨٥٢ سم المتحف القومى

- ميونخ - شكل (٢٩)

- جابريل مونتر

لوحة الفنانة (جابريل مونتر) (كاندنسكى أمام الطاولة سنة ١٩١١) نراها
بدأت فى التخلص نسبيا من أسلوب أستاذها الفنان كاندنسكى فى اختيار موضوعاتها
وبعدها عن دراسة الطبيعة والتركيز على تأكيد تفاصيلها باللون المتناغم إيقاعيا فى
توافق هرمونى داخلى داخل البناء الفنى للوحة كما كان يفعل كاندنسكى . نراها تؤتى
بتكوين بسيط لرجل هو كاندنسكى يجلس أمام طاولة فى خلفية صريحة محددة التكوين
بخطين دائرين من الجانب الأيسر فى دائرية رأسية وفى منتصف اللوحة خط دائرى
آخر أفقى هو الخط الخارجى للطاولة البيضاء وهناك ترديد للخطين الدائرين ذلك
المقعد ونهايته المستديرة ولكنها أعطت اتزان لعدم تكرار الدوائر بتلك المزهريّة ذات
النبات الأفقى المستقيم الحاد الذى يكاد يسيطر على مفردات التكوين وحتى صورة
الرجل نفسها - ونلاحظ هدوء الألوان الخلفية - ذات لون طينى فاتح خليط من
الأبيض والبنى الفاتح والطاولة بيضاء وأشياء حمراء أما كاندنسكى ذا معطف بنى داكن
ولم تلجأ الفنانة لتأكيد التفاصيل فأصابع يده ملغاة ولكنها لم تنس أن توضح ملامح
وجهه ونظارته الطبية مخاطة بمساحة دائرية داكنة مثل أغلب البناء الفنى للتعبيريين من
جماعة الفارس الأزرق والجسم فى ذلك الخط المائل سواء أفقيا أو رأسيا يقطع
التكوين فى جرأة وتغيير مفاجيء . ونلاحظ تلك الخطوط السوداء المساحية والمحددة

لأشياءها داخل التكوين متأثرة بالرسومات خلف الزجاج التى أنتجتها بعد زيارتها لمدينة (مورنو Murnou) وتأثرت بالفن الشعبى البافارى .

ونرى لها فى نفس الفترة لوحاتها (الحياة مع القديس جورج سنة ١٩١١) ولكن بها رمونية لونية عالية وأسلوب شعبى بدائى لحد كبير .

٣ - فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) Franz Marc

ولد فى ٨ فبراير سنة ١٨٨٠ بميونخ - وفكر فى بداية حياته إلى الانقطاع للدراسة اللاهوت ولكنه أراد أن يكون فنانا ودرس فى أكاديمية ميونخ من ١٩٠٠ - ١٩٠٣ وبعدها سافر إلى باريس للمرة الأولى وشاهد أعمال التأثيرين وزارها بعدها فى عام ١٩٠٧ وتأثر بفان جوج حيث قال بعد عودته من باريس^(٥٨) (إن الفن ليس شيئا سوى التعبير عن أحلامنا ، فكلما استسلمنا لها كلما اقتربنا من الصدق الداخلى للأشياء ، حلمنا بالحياة ، الحياة الصادقة التى تهزأ بالمشاكل ولا تراها) .

ونرى فرانز مارك يحاول استيعاب الطبيعة والمناظر الطبيعية وحاول الاقتراب من (الصدق الداخلى للأشياء) ونرى زميله أوجست ماك يدرس تشريح الحيوانات للوصول لنظام خاص بالشكل .

ونراه بالرغم من أنه ليس عضوا فى اتحاد الفنانين الجدد بميونخ ولكنه فى معرضهم الثانى فى سبتمبر سنة ١٩١٠ دافع عنهم بشدة وكان فى دفاعه هذا يقف بجانب الصدق والحرية الفنية .. حيث قال^(٥٩) (كل اللوحات تضم عنصرا موجبا . الذى يسلب الجمهور متعته غياب الميزة الرئيسية للعمل وهو الجوهر التام الروحى والغير مادى للإدراك والذى لم يحاول أباءنا ولا فنانون القرن التاسع عشر أن يحققوه فى لوحاتهم . إن هذا الالتزام الجرىء بأخذ المادة (Matirer) التى غرست التأثيرية أنيابها فيها وتحويلها إلى روحية ، هو رد فعل ضرورى بدأ مع (جوجان) فى بونت آفن (Pont Aven) ورعى تجارب لا حصر لها . إنه الأسلوب الذى يدين به جمهور ميونخ أرى أن المعرض مدهش غالبا ، وأنهم يتصرفون كما لو كانت بالرسوم ضلالات معزولة قليلا عن العقول المريضة ، بينما هى فى الحقيقة البدايات الرزينة البسيطة على أرض تقلب للمرة الأولى . ألا تعرفون أن نفس الروح المبدعة المجددة الواثقة العازمة ، نشطة فى كل أرجاء أوربا اليوم .. ؟ ؟) .

وكان دائم البحث فى إيجاد حلول جديدة لرؤيته للطبيعة والأشجار والحيوانات والهواء بعيدا عن لوحات المراسم التقليدية ، وكان يحطم لوحاته باستمرار عند عدم رضا ، عنها فى تلك الفترة سنة ١٩٠٨ .

وفى سنة ١٩١٠ نراه ينتج لوحة (عارية مع قطه) . ولكنه لم يتعاطف مع النماذج البشرية وإحساسه بالطبيعة مثلما وجد ذلك مع الحيوانات ويكتب لزوجته سنة ١٩١٥^(٦٠) (إن الناس الغير متدينين الذين يحيطون بى « وبالأخص الرجال » لم يثيروا مشاعرى الحقيقية ، بينما الغريزة الغير ملموسة عند الحيوانات تجاه الحياة ضربت على وتر من أفضل الأوتار عندى ..) . وفى سنة ١٩١٠ نراه أيضا فى الربيع يقيم معرضه الأول فى صالة المتعهد براكل (Brachl) فى ميونخ ... وحقق نجاحا نسبيا بالنسبة للنقاد .

وتصادق مع أوجست ماك وعلى برنارد كوهلر B.Kochlee ونرى فى سنة ١٩١١ يبدأ التحرر من الاصطلاحات الشكلية للطبيعة وأعطى للون جوهر الأشياء (الخيول الحمراء سنة ١٩١١) . (حصان أزرق سنة ١٩١١) ويقول عن تلك الفترة^(٦١) (إننى لن أرسم شجيرة زرقاء مطلقا بغرض التأثير الديكورى ولكن فقط لكى أعمق الواقعية الكاملة للحصان التى تشكل الخلفية له) . ونراه فى تلك الفترة تتصاعد قيمة اللون التشكيلية وتتساوى مع الإيقاع المنغم الناتج عن الحركة الداخلية لأشكاله . ليقول (كل حيوان هو المجسد لإيقاعه الكونى) .

وفى تلك الفترة يدعى من جانب اتحاد الفنانين الجدد للانضمام اليهم .. وعندما يفصل كاندنسكى وجابريل مونتر عن الاتحاد فى يناير سنة ١٩١١ ينضم إليهم مارك ، ويؤسس معهم فى نفس العام جماعة الفارس الأزرق . ونراه يتحمس لكتاب كاندنسكى (الروحية فى الفن) .

وكان يبحث عن تطبيع الطبيعة وقال إنه لم يهتم بإعادة إخراج رؤية معينة للطبيعة ولكنه يريد تدمير نسبها لكى يكشف عن قوانينها الخفية ، وانطلق يعمل لوحات عن الحيوانات بطريقة انسيابية - مثل (غزال السرو الأحمر سنة ١٩١٢) ولوحة متداخلة فى خطوط هندسية مكعبة ذات زوايا حادة فى (النمر سنة ١٩١٢) .

ويتقابل فرانز مارك مع ديلونى (Delaunay) فى باريس عام ١٩١٢ وكان قد دعى للمشاركة فى معرض الفارس الأزرق . وأعجب بشفافية لوحات ديلونى (لوحات نوافذ ديلونى) .

أتى بلوحات بها الأسطورة والغموض متأثراً بجوجان وبها إبحاء غامض لتلويح
الحيوانات مع الطبيعة مثل (غزال فى الغابة) (القرد) (مصائر الحيوان) ونراه فى سنة
١٩١٣ ينتج لوحات (أشكال مرحة) (أشكال لاهية) (أشكال مكسورة) ومن أهم
أعماله فى تلك الفترة سنة ١٣ - ١٩١٤ لوحة (البتول) موضحة تصارع الضوء مع
سطح ممتد من الجبال وأضاف العذراء لها فى النهاية .

وله كتابات فى الألوان وافترض قواعد لها وذكر ذلك لماك فى سنة ١٩١٠ (٦٢)
(تعرف أن اتجاهى هو دائما أن أتخيل الأشياء فى رأسى وأن أعمل من هذا المنطلق .
وسوف أشرح نظريتى فى الأزرق والأخضر والأحمر . التى ربما تبدو (أسبانية) لك
كوجهى الأزرق هو المبدأ الذكري ، صارم وروحى . والأصفر هو المبدأ الأنثوى ..
رقيق ومرح وحساس . أما الأحمر فهو الموضوعى ثقيل وقاس وهو دائما اللون الذى
يجب أن يعارض ويهزم بواسطة اللونين الآخرين ...) .

وفى المرحلة الأخيرة سنة ١٩١٤ - ١٩١٥ فنراه يجرد أشكاله ويرسم القليل منها
أثناء الحرب ويقتل فى إحدى معارك الحرب العالمية الأولى عن ٣٦ عاما فى فيردون
Verdun فى الرابع من مارس سنة ١٩١٦ .



لوحة (القطتان) - ١٩١٢ -
٧٤×٩٨سم - فرانس مارك - زيت
على قماش - متحف بازل شكل (٩٢)

لوحة (قطتان) لفرانس مارك ذات قوة ديناميكية معبرة وواضحة من خلال الحركة
الداخلية الناتجة من ذلك الوضع الصعب الذى عبر عنه فى القطة البنفسجية المشوبة

بالأزرق وذات البطن البيضاء معبرا عن حركة قوية ومثبت الوضع الحركة في لحظة تحفز من القط الآخر الأصفر المسند رأسه إلى أسفل في تحفز وسكون ذكي . على خلفية خضراء وحمراء وزرقاء ويبدو من الجانب الأيمن السفلي بقايا جسد فأر مختبئ . ربما كان هو سبب المعركة ذات الديناميكية الواضحة بين القطتان .

فلاحظ قوة الألوان المتوازنة من حيث الكمية والكثافة فنرى الأصفر والأزرق المشوب بالأسود وأيضا الأحمر وتلك الثلاث بقع لونية المتمثلة في التكوين لونيا ونرى الفنان أوجد تتممات هذه الألوان في الأرضية الخاصة بالتكوين في نوع من التآلف اللوني الواضح ومعطيا قيمة للخط من زاوية استخدامه كلون فنرى الخط الخارجى للقطتان والخلفية قد رسم باللون .. فلم يفصل الفنان بين الشكل وخلفيته بل أدمجهما عن طريق الألوان المتممة وإن كان استخدم الأسود في التأكيد على حركة القط الكبير معطيا سمك واضح في الخط الأسود محدد تفاصيل جسده في وضع المتحرك فنرى فرانس مارك أعطى بناء فنانيا موفقا في استخدامه للخطوط الملونة الملتوية الموحية بأجساد القطتين من دائرية سلسلة يتردد معها استقامة أيدى القط الكبير معطيا شيء من الاتزان في اتجاه محاور البناء الفنى للوحة من دائرية ومستقيمة .

فلوحة (قطتان) ذات رؤيا متأنية لعالم الحيوان الذى دأب الفنان على دراسته وعلى دراسة تشرح جسد الحيوان ودمجه مع الطبيعة في تعبيرية واضحة وحب عارم لعالم الحيوان برويا معبرة .

الخراف

١٩١٢ - ٧٧ × ٤٩,٥ سم - زيت على قماش - المعرض الجديد

فرانس مارك

يتحى فرانس مارك في لوحة (الخراف) إلى أسلوب بسيط في شاعرية وبساطة لتلك الخراف التى رسمها بالخط السميك الأسود على خلفية ذات تموجات لونية أفقية متدرجة بين الأخضر الداكن والأحمر الأرجوانى والبرتقالى والأبيض والبنفسجى والأخضر الفاتح النباتى . تلك الخلفية التى تشبه المقامات الموسيقية أو تحضير لوحات الفنان بول كلى فى انسيابية لونية ذات جرأة وسيطرة على اللون ثم نرى الفنان يستخدم الخط القوى

المعبر بسمك كبير فى إعطاء التفاصيل المميزة فى تجريدية بسيطة عن جميع وأهم مميزات الشكل الحيوانى للخراف .

ويلعب الأسود دورا هاما فى تأكيد تلك التفاصيل فى التكوين وأيضا فنراه استخدم الفنان فى خطوط الخلفية أيضا . فلوحة (الخراف) تعتبر من اللوحات الهامة (لفرانس مارك) فى مرحلته التعبيرية ثم انتقاله إلى أسلوب تعبيري تجريدى فيما بعد فهذه اللوحة هى بداية انتقاله إلى التعبيرية التجريدية التى أتت وظهرت فى أعماله الأخيرة .

(مصائر الحيوان) ١٩١٣ - فرانس مارك - ٢٦٦×١٩٦ سم - بازل - متحف كونستا - شكل (٣٢)



لوحة (مصائر الحيوان) لفرانس مارك ذات قوة بنائية فى التكوين ذا العناصر المتداخلة طبقا لتكوين فنى عام . اللوحة ذا ثبات ورضانة ، فمنتصف التكوين به غزال ذا لون بنفسجى وأبيض فى وضع منفزع ورافع رأسه إلى أعلى ، وفى المقابل له جزع شجرة ضخم مائل فى حالة سقوط عليه ، والأفرع فى الغابة أخذت شكل السهام الحادة المدببة العدوانية ، والأشجار قطعت بفعل أيدى مخربة ، وفى الجانب السفلى الأيسر فنرى حيوان خرتيت أو وحيد القرن ذا لون وردى وأعلاه جياذ خضراء تصرخ فى فزع ، وقد استطالت أعناقها . إنها درامة إبادة الحيوان وتخريب الطبيعة البكر التى هى الملاذ الأخير للحيوان فى القرن العشرين . فعبر الفنان عن مصير الحيوان على يد الإنسان ؛ فى الأشجار المحطمة ، والحيوانات التى انتابتها حالة الفزع والخوف . ولكن الأفرع الحادة مثل السهام المسمومة والاتجاهات المشوشة المستقيمة الحادة لبيئة الغابة تنم عن وعيد وعدوانية وخوف للحياة الصعبة التى

تحياها المخلوقات داخل الغابة ، وعبر عن ذلك بالخط الحاد المشوش المستقيم العدواني في تلك الأفرع الشجرية الحادة والمقطوعة . وأيضاً استخدامه للون البنّي الداكن - في درامية حزينة مع الأخضر الداكن - لأفرع النباتات وأجساد الخيول الصاهلة المفزعة ، ونرى البقعة الفاتحة البيضاء المحددة لحركة الغزال المنفرع واتجاه رأسه إلى أعلى - في حالة خوف ويأس وألم - وسقوط أشجار الغابة ، وذلك اللون البنفسجي لجسده مع الأخضر والبنّي والأحمر في رؤيا لونية قوية معبرة في إحساس تعبيرى تجريدى واضح . وتلك اللوحة من آخريات أعمال الفنان في مرحلة التعبيرية التجريدية قبل ذهابه للحرب ومقتله فيها .

٤ - أليكسي فون جولينسكى (١٨٦٤ - ١٩٤٢) Alexej Von Jawlensky

ولد أليكس فون جولينسكى في سنة ١٨٦٤ بإحدى ضواحي موسكو .. واعتزل الخدمة العسكرية كضابط في الحرس الإمبراطورى الروسى ثم التحق عام سنة ١٨٨٩ بأكاديمية الفنون بموسكو وتلمذ على يد أيليان ريبن وهو من أشهر الفنانين الروس في ذلك الوقت وهناك تقابل لأول مرة مع الفنانة (ماريان ويرفكن) . وسافر إلى ميونخ عام ١٨٩٦ والتحق بمدرسة (أنتون أزب) ، وتقابل هناك مع ابن بلده واسيلي كاندنسكى .

وكان دائم البحث والتجريب مثل كاندنسكى - ولكنه أقل تعقيداً وانفعل مع جميع المراتب ، وتأثر بها - في سرعة وعفوية - وعلى خلاف كاندنسكى الذى تميز باختزان التجارب والمؤثرات وحتى الأخيلة والهواجس داخله ثم أطلقها في سرعة وتلقائية معا وفي تداخل أعطى لكاندنسكى أسلوبه المميز المعقد بإحساس نظرى عقلانى مشوب بخرافات الماضى السحيق .

وفي عام ١٩٠٣ سافر جولينسكى إلى باريس في منطقة (نورماندى) وشاهد أعمال فان جوج التنقيطية وتأثر بها .

وفي سنة ١٩٠٥ يصل إلى بريطانيا وينتج العديد من اللوحات ودمج خبرته في النظريات الجمالية مع ممارساته متأثراً بتعاليم مدرسة بونت أفن (Pont Aven . School) ونراه يؤكد انطباعاته من المرحلة التى قضاها في بريطانيا^(١٣) (هنا أدت الكثير من العمل - وتعلمت كيف أحول الطبيعة إلى ألوان ملائمة لحماسة روحى لقد رسمت عددا هائلا من المناظر الطبيعية والشجيرات والرؤس البريتانية من نافذتى .. وكانت اللوحات تشع بالألوان وكنت راضى داخليا ...) .

يشارك جولينكسي بعشرة لوحات من المرحلة الإنجليزية (البريتانية) في معرض (ضالون الخريف) سنة ١٩٠٥. ونرى أن ذلك المعرض الذي أطلق فيه اصطلاح الوحشية (Fouves).

وذكر انطباعة عن معرض سنة ١٩٠٥ ولقائه مع الفن الفرنسي وخاصة ماتيس حيث قال^(٦٤) (إن صديقتي التفاحات التي أعشقها للونها الأحمر البهيج والأصفر والبنفسجي وردائها الأخضر تمتنع عن أن تكون هي تفاحاتي عندما أراها في هذه أو تلك الخلفيه، في هذا أو مثل هذا المحيط - إن نغماتها وألوانها المشعة تذوب، على أساس مختلف، نغماتها عاطفية في تناغم يشوبه تنافر الأوتار، وتبدو في ناظري كموسيقى تعيد إنتاج هذا أو ذلك الأسلوب لروحي، هذا الاتصال السريع مع روح الأشياء، ومع هذا الشيء الذي يتجاهله ولا يشك فيه الجميع والذي يرتعد في كل جزء من العالم المادي، وفي كل إنطباع نتلقاه من خارج أنفسنا، لكي نعيد إنتاج الأشياء التي توجد دون أن تكون أو نكشفها لأناس آخرين بأن أحررها من خلال تفهمي العاطفي بأن أكشفها بالعاطفة التي أحسها لها. إن هذا هو هدف وجودي الفني، بالنسبة لي فإن التفاح والأشجار والوجوه البشرية ليست أكثر من إشارات خفيفة لما يجب أن أراه فيها : حياة اللون التي يدركها عاشق مشوب العاطفة ...) .



شكل (٣٤) - بنت مع زهرة الفاوانيا
- اليكي فون جولينسكي

وفى الفترة من سنة ١٩٠٧ - ١٩٠٨ يعمل جولنيسكى فى موسم ماتيس مع مجموعة من الأصدقاء الفنانين وينتج أعمالا لها صفة الثبات ورصانة التكوين ومن أهم مميزات أسلوبه استخدامه للأسود فى تحديد الخطوط الخارجية للأشكال والمساحات الملونة ومنها لوحة (الحياة مع ثمرة سنة ١٩١٠) ولوحة (بنت مع زهرة الفاوانيا سنة ١٩٠٩) شكل (٣٤) التى تعتبر من أفضل أعماله وأكثرها انتشارا من لوحاته الشخصية فنرى تأثيرات الفن الشعبى السلافى ظاهرة فى ملابس الفتاة المزركشة وتأثره بتنقيطة (فان جوج) فى ضربات الفرشاة المحدثه نقاط ملوثة بالأسود على ثوب الفتاة الأحمر مع استخدام الأسود لباقي الرداء والأصفر الفاتح للون جسدها مع خلفية ذات لون صريح نقي أخضر . إنها بساطة التكوين واللون ونرى هناك حركة داخلية فى اتجاه رأس الفتاة إلى الجانب الأيسر فى انحناء بسيطة إلى أسفل يقابلها فى التردد اتجاه ذراعيها المائلين قليلا . فاللوحة عبارة عن تلخيص بسيط ، مع حفاظه على الجسد البشرى ، والنظرة التقليدية للرسوم الشخصية . واهتم بملاحح الوجه للفتاة مثلما فعل فى لوحة أخرى تحمل أسماء ثابتة . فنرى لوحة (بنت أسبانية فى رداء أسود سنة ١٩١٣) ، (بنت روسية) ، (امرأة ومعها مروحة خضراء) ولوحة (رأس أثوى ضخمة سنة ١٩١٧) .

وفى سنة ١٩١١ سافر جولنيسكى إلى بريرو (Prerow) على ساحل البلطيق وتقابل هناك مع أريك هيكل .

ويذكر جولنيسكى ذكرياته عن فترة عمله على ساحل البلطيق عام ١٩١١ - فيقول^(٦٥) (لقد شهد هذا الصيف تطورا هائلا فى فنى - لقد رسمت أفضل المناظر الطبيعية فى عملى لتؤرخ لوجودى هناك . وعملت أشكال بألوان قوية براقه ليست طبيعية تماما ولا مادية . واستخدمت الكثير من الألوان ؛ الأحمر ، والأزرق ، والبرتقالى ، والأصفر الفاتح ، والأخضر الكرومى . وكانت الأشكال محاطة بالأزرق الداكن (البزوسى) وتبرز بصورة لا تقاوم من وجدانى الداخلى ..) وفى هذه الفترة يبدو ظاهرا تأثير ماتيس وفان جوج وبإحساس الفسيفساء والرسم الجدارى البيزنطى فنرى الخطوط السوداء تحدد أسطح الألوان فتبدو الألوان فى وضوح كامل متأثرا بالوحشية الفرنسية والرسوم الجدارية القديمة .

وفى عام ١٩١٢ يتقابل مع (أميل نولد) أحد الأعضاء البارزين لجماعة (الجسر) ويقول جولنيسكى^(٦٦) (إن لوحات نولد تذكرنى بلوحاتى فى قوة تعبيرها إن لدى حبا جارفا لنولد وفنه ...) .

عند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ يلجأ ذلك الروسى إلى بحيرة جنيف في مدينة سانت بركس (Saint-prex) .

وتفاجيء الفنان حالة نفسية تصوفية ، ودينية - بعد نشوب الحرب - من تأثير حنينه إلى الوطن ، ونراه ينتج مناظر طبيعية في الفترة ما بين سنة ١٩١٤ - ١٩١٨ . وفي سنة ١٩١٥ يرسم للمرة الثانية الوجه البشرى .

وفي سنة ١٩١٧ يزداد تصوفه الدينى ويكتب (الفن هو الشوق إلى الله) . وينتج وجوه بشرية عبارة عن خطوط أفقية ، ورأسية واضحة ، مثل الصليبان اليونانية . وينتج في سنة ١٩٢٠ لوحة (التحولات في رأس إنسان) شكل (٣٣) بأسلوب تعبيرى تجريدى . وفي سنة ١٩٢١ استقر في (وياسبادن) ويتحى إلى أسلوب هندسى بسيط حتى في الوجه البشرى .

وفي سنة ١٩٢٤ أسس مع كاندنسكى وبول كلى وفينجر جماعة (الأربعة الزرق سنة ١٩٤٢) . وتوفي في سنة ١٩٤٢ ، وذلك الفنان الروسى - المتأثر بالفن الشعبى لبلاده ، والمعاصر لأبناء بلده مارك شاجال وكاندنيسكى - ومن أصل (سلافى) ، وعاش في ألمانيا ليساهم في نتاج فن القرن العشرين .

٥ - بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) Paul Klee

ولد في ١٨ ديسمبر سنة ١٨٧٩ في مدينة (مونخنوشى) بالقرب من (برن) على الحدود السويسرية ويعتبره العديد من نقاد الفن الثقل المتوازن مع بابلويكاسو . في فن القرن العشرين وبدأ حياته الفنية كرسام لكتب القصص الروائية .. ومنها رواية (كانديد) أو الطاهرة (لفولتير) ... وكان ذلك في فترة الشباب الأولى .. وكان والده موسيقى لديه فرقة موسيقية متواضعة فكان يشارك في الارتجال الغنائى مع الفرقة وعندما بلغ التاسعة عشر يسافر بوكلى إلى ميونخ للدراسة في أوائل عام ١٨٩٨ .

ونرى مسحة الأحلام والأوهام والدعابة والنقاء تقفز من لوحاته ودرس الفلسفة والأدب والموسيقى في ميونخ وقرأ نظريات (برجسون) وتأثر بها كثيرا وطالع مؤلفات بيرون الكاتب الرومانسى الانجليزى وهوفمان الكاتب الخيالى وبودلير ودوستوفسكى وكفكا وادجار النبو . ويقول إنه وجد الكنز الذى نساها الفن المعاصر أوفقده وهو الطهارة والجهل المقدس .

وبعد بول كلى عن رسم المرضى النفسانيين وكذلك مخلفات فنون الأطفال ... ولكنه أتى بأسلوب ذاتى نراه يفتش ويبحث عن النقاء والبلاهة داخل ذاته ووجدانه وصعداها على أسطح لوحاته فى نقاء وخيال حالم .

وعند وصوله إلى ميونخ أول مرة للدراسة فى أوائل سنة ١٨٩٨ ينتظم فى الدراسة فى فصل ستوك تحت إشراف (فرانز ستوك) وهناك قابل كاندنسكى وفرانز مارك وجابريل مونتر .

وفى سنة ١٩٠١ يقوم برحلة إلى إيطاليا وفى سنة ١٩٠٥ يسافر إلى تونس وأعجب بشدة بجيمس انسور (Ensor) وادجار ومونش وسيزان وفان جوج وأعمال الفنان الأسباني (جويا) .

وقد كتب عام ١٩٠٨^(٦٧) (وأنا قد زودت بقوة جديدة بواسطة دراسات الطبيعة ربما أمكنتنى وبجراحة أن أطأ أرضى لأول مرة أخرى . أرض الارتجال النفسى . وبارتباط غير مباشر بتأثير الطبيعة ربما تجرأت مرة أخرى أن أعطى شكل لما يثقل على نفسى ، أن أدون التجارب التى يمكن أن تترجم نفسها إلى خطوط فى ظلام تام . تلك المقدرة لإبداع حقيقى موجود منذ فترة طويلة .. فقطعة من جبن (كمبرا) تشمها بهذه الطريقة يمكن لشخصيتى أن تتكلم وتحرر نفسها ...) .

ومن أعمال أنسور وفان جوج تعلم كيف يكون الخط عنصرا بنائيا مستقلا داخل البناء الفنى للوحة .

وعندما شاهد معرض لفان جوج فى عام ١٩٠٨ قال^(٦٨) (إن انفعاله مخالف لى فى خاصيته وفى مجالى الحالى ... ولكن هو بالتأكيد موهبه . ومن الناحية الباثولوجية الانفعالية فهو رجل دائما فى خطر ، وقادر على أن يعرض أولئك الذين يبدون فهو رجل دائما فى خطر ، وقادر على أن يعرض أولئك الذين يبدون خلفه للخطر نفسه . العقل يعانى هنا من احتراق نجم - لقد تحرر فى العمل الذى أنجزه قبل نكبته بقليل . إن المأساة الأعماق مثلت هنا ، مأساة صادقة . مأساة الطبيعية ، مأساة بدائية لا بد أن أسمع لمشاعرى بالرعب ...) هذا هو انطباع بول كلى عن معرضين لفان جوج فى سنة ١٩٠٨ وصل إلى نتيجة محددة لأسلوبه فى قوله (أعرف ذاتك) ونجح فى تحقيق التألف المنعم من (الداخلى والخارج) .

فى الفترة ١٩٠٧ - ١٩٠٨ عمل فى هذه الفترة عديد من المناظر الطبيعية بالأبيض والأسود ونفذ رسومات خلف الزجاج .

وذكر بول كلى أن الرسم المنظورى لا يروق له وبذلك جرب تحريف المنظر الطبيعى بحرية .

وشاهد معرض لسيزان فى سنة ١٩٠٩ اقامته جماعة الفنانين الجدد بميونخ وقال (إن سيزان أستاذى يتفوق أكثر من فان جوج) .

وفى سنة ١٩١٠ ، ١٩١١ عرض فى سويسرا وتعارف على ألفريد كاين وماك وموليه وانضم لجماعة (سيما Sema) وتقابل فيها مع سيخيل (Schiele) .

واشترك فى المعرض الثانى لجماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢ .

وفى أبريل سنة ١٩١٢ يذهب لباريس لمدة قصيرة ويتقابل مع ديلونى ولافوكنيه وقد ترجم ديلونى مقالات بول كلى عن (الضوء) لمجلة (Der Sturm العاصفة) وشاهد معرض لروسو وبيكاسو وبراك وأيضا لدوريان وديلونى ولافوتينه .

وفى أبريل سنة ١٩١٤ يزور تونس مع ماك وموليه .

وبفضل الدفء والشمس الساطعة تمكن بول كلى من إيجاد صيغة لوحدة الشكل واللون وإعطاء القيم التشكيلية بناء هندسى بسيط وبإخلاص مبسط للطبيعة .

وكتب يقول عن هذه الفترة^(٦٩) (إننى أتوقف عن العمل . هناك ضغط عميق ورقيق على ، يمكنى أن أحسد ... ولذلك فأنا واثق دون الحاجة إلى العمل . لقد احتوانى اللون - لست بحاجة إلى أن أركض خلفه - لقد أحتوانى إلى الأبد . إننى أعرفه . ذلك هو معنى هذه الساعة السعيدة . اللون وأنا واحد .. إننى رسام ...) .

وأنتج أعمالا ذات إبداع شاعرى وإيقاع خطى منغم بصورة شبيهة للمنسوجات ومتأثرا بأشكال الرسومات على الأوانى البدائية المصنوعة من الطين النيبى .

ومن أعماله الهامة لوحة (تركيب كوني سنة ١٩١٩) .

ولوحة (الشيخوخة ١٩٢٢) شكل (٦٨) ولوحة (دميه المسرح ١٩٢٣) شكل (٦٧) ولوحة (الفلاح المهرج سنة ١٩٣١) شكل (٣٥) ولوحة (حفلة راقصة سنة ١٩٢٣) شكل (٣٦) ولوحة (فيلا - R سنة ١٩١٩) .

وقد ألقى بول كلى محاضرة عام ١٩٢٤ ذكر فيها :

(٧٠) فى أيامهم ، أشباهنا بالأمس ، التأثيريون ، كأننا على حق تمامًا فى أن يركزوا على النباتات الصغيرة ما تحت المظهر اليومي . ولكن قلبنا الخافق قادنا إلى أسفل .. إلى أعماق التربة الأولى البدائية ، إن ما نرى من هذا الملجأ - سموه ما شئتم ، حلم ، مثالى ، خيال ... يجب أن يؤخذ بجدية تامة عندما يكرس تماما بالارتباك مع المجال المناسب ، لعمل الإبداع الفنى ... وعندما يحدث هذا تصبح هذه التطلعات حقائق . حقائق الفن التى تجعل الحياة ممتدة قليلا .. أكثر مما تبدو - ولأنهم لا ينتجون فقط الأشياء المرئية بدرجة أعظم أو أقل من الحاسية ، بل يجعلون ما يدرك فى السر مرئيا ...) وفى الفترة من ١٩٢٢ - ١٩٢٩ يقوم بالتدريس فى (الباو هاوس) فى ويمار وداسو .

ويعرض فى سنة ١٩٢٥ مع السرياليين فى باريس وكان قبلها قد أنضم لجماعة الدادة) وفى سنة ١٩٢٦ يعرض مع جماعة (الأربعة الرزق) فى سنة ١٩٢٩ يسافر إلى مصر ... ويعمل أستاذا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى دسيلدروف ولخلافه مع النازيين بالمانيا يترك المانيا إلى سويسرا عام ١٩٣٣ ويستقر ويعمل بها حتى وفاته عام سنة ١٩٤٠ .

الشيخوخة

سنة ١٩٢٢ - زيت على ورق شفاف - ٣٨ × ٤٠ - باسيل - المتحف القومى شكل (٣٨) - بول كلسى - (ملون) .

لوحة الشيخوخة لبول كلسى ذات رؤيا نافذة ناقدة فى اختياره لمسمى لوحته فنراه يصور وجه طفل برىء ويطلق على لوحته الشيخوخة لما سيحدث مستقبلا لذلك الوجه الصافى النقى مستخدماً أسلوب الشفافية اللونية باستخدام الألوان الزيتية على الورق الشفاف الجاف معطيا تأثير تركيب الألوان بأكثر من طبقة مظهر ما تحتها من درجات لونية سابقة .

فالخلفية لهذا الوجه برتقالية فى بقعات حمراء وصفراء بسيطة والوجه يأخذ الشكل الدائرى الكامل والعنق المستطيل والصدر يأخذ شكل القاعدة للرأس والعنق .

فلاحظ أن الفنان قسم الوجه إلى نصفين مستخدماً سكين المعجون معطيا شيئا من التماثل بين الحجمين ولكنه أعطى للعين اليسرى حاجب أسود أما اليمنى فأعطاه ظلًا

مثلاً أبيض أما الأنف فهو عبارة عن الخط الفاصل بين النصفين ينتهى بمربعين أسودين أما العنق ذا درجة لونية هادئة داخل مربع أزرق فاتح وأحمر مشوب بالأبيض .. والصدر به تبسيط لشكل الثوب فى ربع دائرة بيضاء وصفراء تنتهى بأزرق وأحمر .

إنها بهجة لونية أعطتها الفنان لذلك الوجه فى تأثير لوني صريح وخشن على سطح ورق شفاف جاف وعدل الفنان من الإحساس بالتماثل الممل فى الوجه بتغير فى شكل الحاجبين وعدم جعل العينين على مستوى أفقى واحد فنرى العين اليمنى مرتفعة عن العين اليسرى .

وذلك الاختصار المعبر لفتحتى الأنف بالأسود يقابلهم الحاجب الأيسر الأسود . فنرى الفنان أعطى البساطة المعبرة باللون النقى البسيط لذلك الوجه وبأسلوب تعبيرى عفوى تلقائى ومتقن فالخط واللون منسجمان فى إعطاء القيمة التشكيلية للعمل الفنى .

دمية المسرح

سنة ١٩٢٣ - ألوان مائية على أرضية طباشيرية - ٥١,٤ × ٣٧,٢ سم - برلين - شكل (٣٧) - مؤسسة بول كلى (ملون) .

لوحة (دمية المسرح) سنة ١٩٢٣ لبول كلى ذات رؤيا بسيطة وجريئة فى استخدامه رموز مسرح الأطفال البسيطة ولكن ببناء فنى جرىء وذلك واضح بإعطاء الخلفية للون الأسود وتلك الدمية على المسرح وخلفها فى الظلام فى الجانب الأيسر يبدو منظر لستائر المسرح وسلم يؤدي إلى ديكور معين وفى الجانب الآخر مساحة لونية متدرجة وأسفل قدم الدمية توجد أشكال لحيوانات وطفل نائم وأسفل المسرح نرى مقاعد المتفرجين تظهر أشباح رؤوس المتفرجين فى أشكال بيضاوية ملونة بخطوط أفقية تلك الخطوط الأفقية التى لازمت بول كلى منذ سفره إلى إيطاليا سنة ١٩٠١ ومشاهدته للرسوم الجدارية الإيطالية القديمة وأيضا زيارته لتونس ومعايشته للفن الإسلامى والشرقى واهتمامه بالزخارف الأفقية والرأسية فى الزخارف الإسلامية التى عرفت (بالأرابيسك) فنرى الروح المرحية التعبيرية هى سمة من سمات أعمال بول كلى واضحة فى لوحة (دمية المسرح) وخاصة فى ملامح تلك الدمية ذات الرأس الدائرى الكبير والعينان مثل الشمس والفم الكبير ونلاحظ تلخيص الفنان لجسم الدمية وخاصة فى صدرها وإغاءه لأطرافها

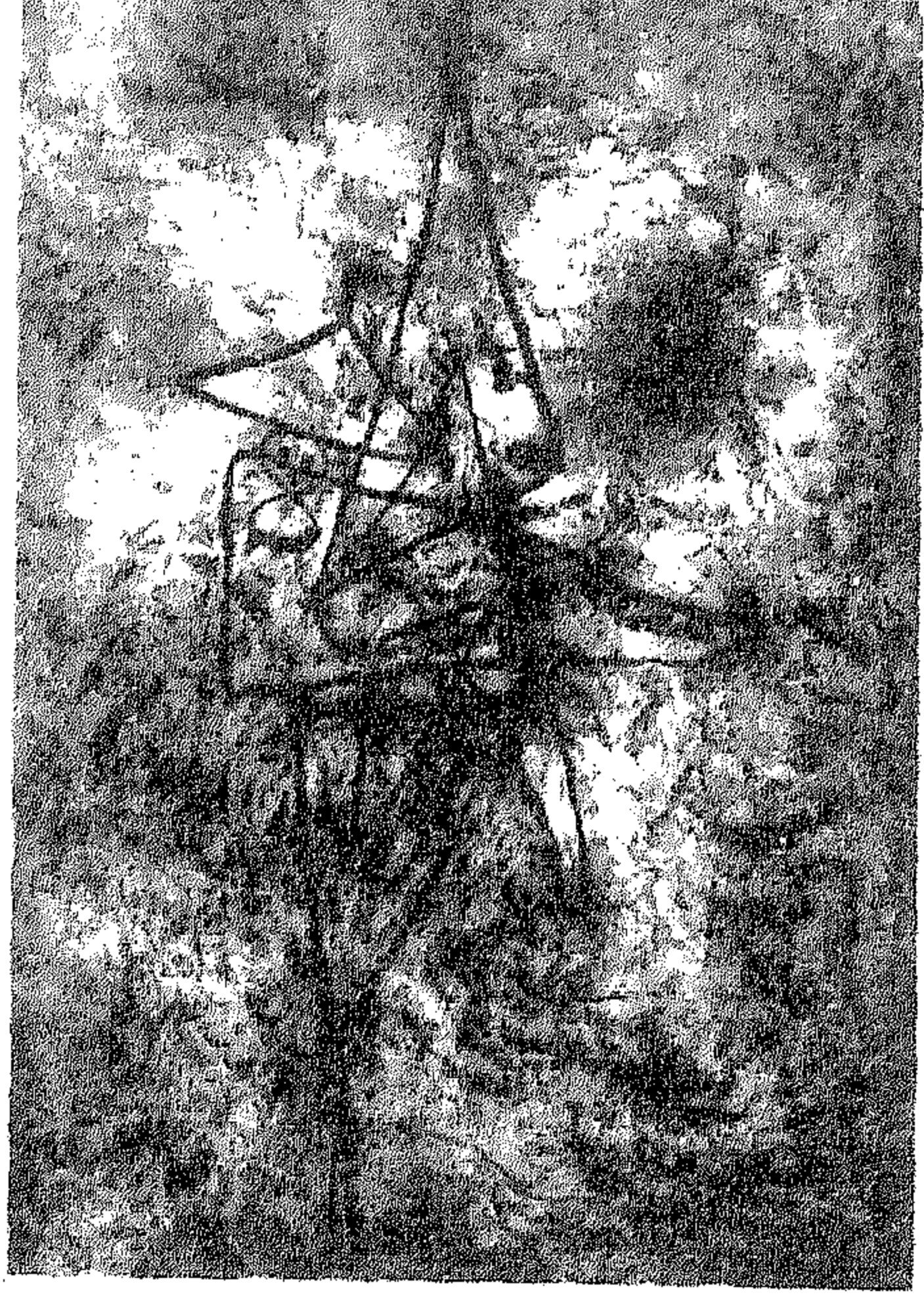
وإبراز على سطحها أشكاله فى زخارف تلقائية أفقية متكررة فى تناغم مع زخارف رئيسية مثل نسيج القماش العرضى والرأسى تماما .

حفلة راقصة ١٩٢٩ - زيت وألوان مائية
- مجموعة (برافات)
- شكل (٣٦) .
- بول كلى



لوحة (حفلة راقصة) ذات إحساس مرح طفولى فى براءة ونقاء عبر عنها الفنان الحفلة الراقصة من خلال خمس أفراد وأعطى الإحساس بالمنظور من خلال اختلاف الأحجام تبعاً لقربها وبعدها من المشاهد . وعبر فى تحرر خطى عن النسب التشريحية التقليدية للنساء والأفراد فى خطوط مختصرة مجردة فى بساطة وتعبيرية فائقة ممزوجة بفطرية ونقاء واضح ، وقام بالربط بين هؤلاء الأفراد بواسطة الخطوط الأفقية المتماوجة فى انحاءها من خطوط قطعة قماش نسجية مطوية معطيا الإحساس بالرسوم الحائطية القديمة مستخدما الخط الأسود فى مقدرة تعبيرية فى التعبير عن الأشخاص والخطوط الأفقية وأعطى لون الطين المحروق للخلفية الممتدة فى بساطة تعبيرية واضحة - معبرا عن الحركة التى يؤديها الرجل فى وضع الجرى والسعادة - فى أسلوب تلقائى طفولى معبرا عن شخصية الفنان بول كلى .

الفلاح المهرج سنة ١٩٣١
- زيت على خشب رقيق معد مسبقا
للرسم
- ٤٩,٥ × ٦٧,٢ سم شكل (٣٥)
- مجموعة (برفات) — بول كلي



لوحة (الفلاح المهرج) سنة ١٩٣١ من أعمال بول كلي المنتمية إلى التعبيرية التجريدية فنرى فى الأسلوب الفنى البساطة فى الخط والملمس الخشن المخربش لخلفية اللوحة من خلال تنويعات لونية متداخلة نفذها الفنان بسكين المعجون فى تنعيم لوني ومساحى فى تردد ملمسى خشن وفى هارمونية لونية هادئة وتبرز على الخلفية خطوط تجريدية سوداء لشخص من خلال خطوط تجريدية مستقيمة وحادة فى استمرارية خطية تعطى الإحساس بالحركة الدائمة مع تفاصيل هذا الفلاح فى بساطة ونقاء باختصار واختزال خطى مجرد وفى تعبير عن حركة هذا الشخص فى حركة السير من خلال ساقاه ذات اللون البرتقالى الهادى ونرى العين والأنف وقد حمل على كتفه طفل صغير فى تجريدية تعبيرية واضحة .

* * *

تركيب كوني

سنة ١٩١٩ - زيت على عجينة على الخشب - ٤٨ × ٤١ سم دسيلدروف - بول كلي

ينتج بول كلي في لوحته (تركيب كوني) إلى اتجاه تعبيرى تجرىدى بأسلوب مبتكر باستخدامه الألوان فوق سطح مكون من بعض العجائن المثبتة على الخشب والمعطية سمك مناسب فوق سطح اللوحة ونراه يعطى تأثيرات نتيجة لكشط جزء من ذلك السطح العجيني مما يعطى شىء من الخشونة والملامس الجديدة المهوشة التلقائية نتيجة لاختلاف منسوب السطوح المدركة على اللوحة . فالموضوع عبارة عن ارتجال من أعمال بول كلي ذات الرؤية النقية للعالم المرئى . إنه يترك ذاته تتحدث بطلاقة وعفوية وتغنى مثل العصافير فنراه يؤتى برموز تكرارية نقية مثل (النجمة المسدسة - الهلال - عين بشرية - سلم منبسط - أشجار - أفرع شجر - أشباح منازل ريفية - خطوط مهوشة وخطوط هندسية) وفى منتصف هذه الرموز دائرة شمسية فيها خطوط مشوشة تعبر عن أشعة الشمس ، واللوحة مؤسسة لقاعدة لونية من مربعات سوداء وصفراء وخضراء يربط بينها درجات من البنى والأحمر الباهت . ونرى الفنان يقوم بالرسم فوقها بطريقة الكشط منفذا تلك الرموز السابقة فى ترابط برىء نقى يربط بين عناصر التكوين وتلك السلام البسيطة تدلنا إلى رموزه ذات التنعيم المتكرر وخاصة النجوم الكبيرة والصغيرة . إنها العالم الكونى لبول كلي ذلك الفنان الذى صعد برأته ونقاءه واحتفظ بهما فى القرن العشرين ليجسدها على سطح لوحاته بأسلوب الكشط معطيا تحرر تعبيرى بسيط نتيجة لخشونة سطح اللوحة فى رؤيا تعبيرية تجريدية وتنعيم خطى ولونى معطيا أكثر من مقام لونى نتيجة لاختلاف السطوح وأيضا تنعيم الخلفية بصورة متكررة مثل قطع النسيج .

٦ - أوجست ماك (١٨٨٧-١٩١٤) August Macke

من مواليد ٣٠ يناير سنة ١٨٨٧ وتوفى فى ريعان الشباب فى ٢٦ سبتمبر سنة ١٩١٤ بمدينة تشاين Champagne أثناء الحرب العالمية الأولى عن سبعة وعشرين عاما ، وكان فى الثالثة والعشرين عندما رأى أعمال فرانس مارك بصالة (براكل) بميونخ سنة

١٩١٠ ، وبعدها توطدت الصداقة بينهما ، وعرف جولينسكى وكاندنسكى وباقي جماعة اتحاد الفنانين الجدد بمونيخ .

وانضم بعد ذلك إلى الفارس الأزرق واهتم بدراسة الفنون البدائية ونشر مقاله في نشرات الجماعة عن (الأقنعة) .

وأنتج في هذه الفترة (نهاية سنة ١٩١٩) لوحة (العاصفة) وعرضت في المعرض الأول للفارس الأزرق .

ومن (١٩٠٤-١٩٠٦) كان منتظم في مدرسة دوسلدورف الفنية وفي سنة ١٩٠٨ نراه يسافر إلى بحيرة في شمال بافاريا (تيجرسى) وبعدها عام ١٩٠٩ يذهب إلى باريس وكان ذلك للمرة الثانية والأولى كانت في سنة ١٩٠٧ . وتأثر بمانيت ، ديجاس وتأثر في المرة الثانية بسيزان وسيورات Seurat وجوجان .

وتوصل إلى أسلوبه . وهو اعتبار الموضوع الفني هو نقطة انطلاق له ويعد التقاليد والمعايير الفنية جانبا ويترك حل هذه المشاكل في حينها عندما يكون بالفعل بدأ في العمل الفعلي للوحة . وكان ذلك ضربا من الثقة بالنفس وتأثر بالتكعييبين وشاهد أعمال (ديلونى - Delaunay ولوفوكينه - Foueonneir وبيكاسو Picasso) في معرض الفارس الأزرق واتحاد الفنانين الجدد في صالة (الفريد فلختيم) A. Flech. Hieim في دوسلدورف . وكتب مارك خطاب متأثرا بمعرض سوند ريند (بيكاسو - بيكاسو - بيكاسو) وفي سنة ١٩١٢ ينتج لوحة (حديقة الحيوان-1) .

ويشاهد معرض المستقبلين سنة ١٩١٢ - وأنتج لوحة (فاترينة عرض كبير ومضاءة جيدا سنة ١٩١٢) وأنتج أسلوب الربط والدمج بين الزمان والمكان داخل العمل الفني الواحد .

وفي خريف عام ١٩١٢ يسافر ماك إلى باريس ومعه مارك وتقابلا مع الفنان الفرنسى ديلونى والشاعر أبولينير . ورد على زيارتهم إلى بون في فبراير سنة ١٩١٣ . ولاحظوا أسلوب ديلونى في تداخل القيم المكانية للون وتناغمه في انفصال واتصال له الإحساس التلقائى .

وقال ماك في مذكراته : (إنه يعطى الحركة نفسها . إن المستقبلين يوضحون الحركة) . وفي خريف سنة ١٩١٣ ينتج لوحات (سيدة في معطف أخضر) ، (بنات يغتسلن)

ولوحة (نزهة) وكانت أعمالا تجمع بين الرقة وأحيانا الخط الهندسي الجاف .. ونلاحظ لوحة (السيدة ذات المعطف الأخضر) ذات ألوان جديدة من المدرسة التعبيرية أنها متأثرة بالألوان التكعيبية ونلاحظ اتجاه وجوه رجاله ونسائه داخل الحديقة في منظر جانبي مثل لوحة (مقهى تركي سنة ١٩١٤) وبعد عن رسم الملاح نهائيا . وهذا يفسر تعمده رسم الوجوه في نظرة شبه جانبية متأثرا بالتكعيبين وأعطى مساحة الجو المستقبلي في توقف أشكاله عن الحركة الظاهرية ولكنه أعطاهم الإيحاء بالحركة فقط بأن ثبتهم على وضع جسمي متحرك بعكس المستقبلين الذين يوضحون الحركة ويسجلوها وفي تداخل مع الزمن المادي للوحة .

وفي أبريل سنة ١٩١٤ سافر ماك وبول كلي ومولييه إلى تونس وأنتج لوحات مثل (القيروان (١)) ولوحة (مقهى تركي 2-) وعاد إلى بون ومن آخر أعماله قبل استدعائه للخدمة العسكرية في ٨ أغسطس سنة ١٩١٤ (بنات بين الأشجار) وبها إحساس بالحرية وحب للألوان النقية الصافية والتي كان قد كتب خطاب عن الألوان إلى الفنان هانز ثور H. Jhuor يقول فيه (إن الاكتشافات التي أحدثت في الفن هي الآتي : هناك أوتار من الألوان ودعنا نقول أحمر بعينه أو أخضر ، التي تتحرك وتومض عندما تنظر إليها ، والآن ، إذا كنت تنظر إلى شجرة في منظر طبيعي يمكنك أن تنظر إما إلى الشجرة أو المنظر الطبيعي . ولكن ليس لكليهن لسبب التأثير التجسيمي (Stereoscopic) والآن عندما ترسم شيئا ذا أبعاد ثلاثة فإن الصوت القرمزي الذي يومض هو التأثير ثلاثي البعد للون ، وعندما ترسم منظر طبيعيا ويومض الزخرف الأخضر قليلا مع السماء الزرقاء تظهر خلاله ، فإن ذلك يحدث لأن الأخضر على مساحة مختلفة من السماء في الطبيعة أيضا . إن مهمتنا الأدق هي إيجاد قوى اللون المشكلة للفراغ بدلا من إرضاء أنفسنا بـ (a dead chairscuro) -التقاليد المستقرة البالية .

ذلك هو بعض آراء الفنان الشاب أوجست مالك عن الألوان وتأثيرها ، ليذهب بعد ذلك إلى بحيرة (ثن shun) ثم إلى تونس في رحلة قصيرة ويعود إلى بون في يونيو سنة ١٩١٤ وفي ٨ أغسطس سنة ١٩١٤ يجند ويرسل إلى الجبهة ويقتل في ٢٦ سبتمبر من نفس العام أمام مدينة (تشامين) .

فتاة ذات معطف أخضر

١٩١٣-٤٤,٥×٤٣,٥سم-متحف كولون-شكل (٣٩) أوجست مالك (ملون)

لوحة (فتاة ذات معطف أخضر) سنة ١٩١٣ التى أنتجت فى الفترة التى تلت اتصال الفنان بالتكعييين ومشاهدة أعمال ديلونى و (لوفوكينه - Fouconneir) و (بيكاسو - Picasso) . ويسافر الفنان فى خريف سنة ١٩١٢ إلى باريس مع مارك ويلاحظ الفن المستقبلى فنراه فى لوحة (فتاة ذات معطف أخضر) يعمد إلى تداخل الزمان والمكان مستعينا باللون المنعم فنراه يثبت أوضاع أشخاصه على وضع الحركة ذاتها فى دلالة عنها ولكنه لا يعبر عن استمرار الحركة كما فى المدرسة المستقبلية الذين عمدوا إلى تسجيلها زمنيا . نرى عند أوجست ماك أنه سجل زمن الحركة وثبته على وضع ثابت يوحى بها فنرى أرجل وأذرع الرجال قد ثبتت منتثية وكذلك الوجوه مثلما كان يفعل المستقبلون بدون ملامح وبمنظرة جانبية دائما . حتى اللون نراه أخذ أبعاد جديدة لم تألفها المدرسة التعبيرية الألمانية فى الأزرق الفاتح الشفاف والأخضر الداكن المشوب بالاصفرار الخفيف فى تأكيد من الأسود الذى يعطى التضاد ويظهر الألوان الفاتحة المتجاورة معها ... فاللوحة عبارة عن منظر من حديقة عامة أو منتزه تسير فيه إحدى الفتيات بمعطفها الأخضر فى وضع جانبي ولها غطاء رأسى يرتقى وشعر أسود وفى الخلفية رجل وسيدة فى حالة سير ورجل وسيدة مستندان إلى سور جدار يطل على بحيرة زرقاء وفى الجانب الأيمن شجرة بنية اللون والأيسر شجرة أخرى وهناك تقابل بين الأفرع الخضراء فى منتصف التكوين الفنى للوحة أسفل رأس الفتاة ذات المعطف الأخضر ويبدو والشاطئ الآخر للبحيرة بعض المنازل أخذت شكل المكعبات وأيضا فى أقصى الجانب الأيسر مناظر بنفس الأسلوب المكعبى الأصفر والبني الفاتح . أما الأرضية فتأخذ الدرجة اللونية الصفراء والبني وبعض الظلال السوداء الخطية ، ونرى الفنان عمد إلى إلغاء أرجل السيدات ذات الملابس الطويلة وأيضا لا نرى أطراف الأيدي فى الخمس شخصيات فى التكوين ، أما قدما الرجل المتحرك أو المثبتة حركته فنراه ذات حجم بسيط وصغير بالنسبة لجسمه .

ونرى أن الأسود فى اللوحة يلعب دورا هاما فى إعطاء القيمة التشكيلية للألوان الأخرى وكذلك الأخضر ذو التأثيرات الصفراء المشوشة ... ونلاحظ الجزء العلوى من ملابس المرأتان فنرى اللون عبارة عن مزيج من الأزرق ، والأبيض والبنفسجى الوردى فى شاعرية لونية واضحة .. وأيضا الظلال اللونية الساقطة على أرضية المنتزه ذات تأثير

شاعري بسيط .. أما الخطوط المحددة لأجساد الرجلين والفتاة ذات المعطف الأخضر
فأراها حادة وهندسية لحد كبير .

إن اللون في هذه اللوحة يلعب دورا تشكليا جديدا بإعطاء البعد المكاني تنعيم
وإحساس تلقائي بحدوث الحركة الديناميكية - كما نلاحظ السور الحجري ذا الوضع
الأفقى الممتد يساعد في الترابط بين عناصر اللوحة الرأسية من أشخاص وأشجار كما نرى
في الأفق البعيد تلك الدائرية في اتجاه الشاطئ على الضفة البعيدة وراء الأفق تعطى مرونة
للبناء الفني للوحة مع ذلك التنعيم الواضح في الخط المتلوى الدائري لأفرع الشجرة
اليمنى على اتجاه حركات أذرع أشخاصه المستقيمة أعطى شيء من التردد المنغم في
اتجاه الخط داخل التكوين .

قهوة تركي - ١٩١٤

- ٣٥,٥ × ٢٥ سم

- زيت على قماش

- بون

- أوجست مالك - شكل (٩٣)



فلوحة (فتاة ذات معطف أخضر) ذات أبعاد مكانية ولونية جديدة - برويا تعبيرية
ومستقبلية في آن واحد ناتجة عن تأثير الفنان بالفن المستقبلي بفرنسا .. ومقابلاته مع
رواده .

لوحة قهوة تركي من المرحلة التي سافر فيها الفنان إلى تونس وتأثر بالفن الشرقي
الإسلامي والموضوعات الشعبية الواضحة في تلك البيئة . فنرى ذلك الإحساس الهادئ
المفعم بالصفاء اللوني الواضح في التكوين العام للوحة فهي عبارة عن رجل جالس بالملابس
الوطنية الخضراء وغطاء الرأس (الطربوش) التونسي ذو الشراشيب السوداء الكبيرة على
مقعد أسود أمام طاولة قصيرة بنية معطيا ظهره للرائي ويبدو وجهه من منظر جانبي وباب

المقهى محدد باللون الأخضر السميكة فى دائرة بسيطة متداخل بزخرفة بسيطة فى الداخل للون البنفسجى الداكن ويبدو جزء من باب بنى داخلى أما الخارج فوق أسطح الدكان تظهر مظلة ذات ألوان صفراء وحمراء وبرتقالية فى خطوط متكررة رأسية وفيها يبدو مساحة مستطيلة كجزء بناء المقهى والسماء الزرقاء الداكنة .

وفى المواجهة نرى قائم ضخمة لونه بنى يقطع التكوين ويخفى جزء من جسد الرجل الجالس فى حدة واضحة على أرضية خضراء وصفراء مشوبة بالاصفرار واسعة متضمنة حوالى ثلث مساحة التكوين الأفقية . ونرى فى الجانب الأيسر كرسى مشوب بالبرتقالى فى اتجاه راسى ، وفى المساحة الباقية الرأسية فى الجانب الأيمن والمتبقية بعد ذلك العمود الضخم البنى تبدو مساحات صفراء وبنية فاتحة مجردة وبسيطة ..

فالتكوين به تنعيم خطى وتردد واضح نتيجة التفاصيل الخطية الملونة للمقاعد وطاولات القهوة وبابها ذو الإطار الأخضر والمظلة الملونة فى خطوط رأسية ، ونلاحظ تلك البقعة البيضاء ذات الخط الأحمر الدقيق فى ثوب الرجل الجالس وما أعطته من مركزية للتكوين تشد العين إليها مع غطاء الرأس الأحمر ذو الشراشيب السوداء (الطربوش) .

إن البناء الفنى للوحة (قهوة تركى) ذا خطوط رأسية وأفقية متعدد ولكن نلاحظ العمود الرأسى الحاد الذى يدخل فى التكوين بأسلوب مفاجئ معطيا مفاجأة ومظهرا للرجل الجالس فى ثوب أخضر وغطاء رأسى أحمر وكرسى أسود فنلاحظ الابتهاج اللونى الواضح تأثير الفنان بالفن الشرقى ذو الابتهاج اللونى والزخارف المترددة المتكررة لمظلة القهوة وملابس الرجل .

ولكن أسلوب أوجست ماك ظاهر فى عدم إظهار تفاصيل الوجه ورسمه يوضع جانبى وتثبيت الحركة على وضع موحى بها فى تناغم لونه وإحساس تعبيرى لونه .

٧ - هنريك كامبندونك (١٨٨٩-١٩٥٧) Henrich Campendonk

ولد فى عام ١٨٨٩ فى كريفلد وتأثر بشدة بمارك عندما التقيا فى سنة ١٩١١ وأتم دراسته فى مدرسة الفنون فى (سندرورف) وكان من زملاءه ثورن بيكر T. prockker (١٨٦٨-١٩٣٢) وكان يعمل الفترة من ١٩٠٥-١٩٠٩ كمصمم للمنسوجات ونراه يأخذ أسلوبه الشعبى من الفلكلور الشعبى (البافارى) ويتأثر بغموض وبدائية هنرى رسوة ، ولكن بأسلوب ديكورى زخرفى خيالى ولم يعبر فى

أعماله عين الحركة أو ما يعطى الإحساس بها فنرى أشياءه عبارة عن تركيبات متراسة داخل إطار اللوحة في رموز مبهمه غامضة في زخرفة متداخلة مثل لوحة (الرجل والزهرة سنة ١٩١٨) . ولوحة (عازفة الشوم) سنة ١٩١٤ ... ونرى شاعرية في أعماله في تدريجات الألوان القوية مثل ألوان الزجاج المعشق التي نفذها متأثرا بمصوري أوروبا الشرقية والوسطى داخل القصور والكنائس. ونرى في تلك الرسوم تعبيرية شاعرية لها سمات التكعيبية. فعندما تخلص من تأثير مارك ووجد عالمه الخيالي استطاع أن ينفرد بأسلوب خاص به، وترجع فترة تأثر كامبندونج بمارك إلى سنة ١٩١١ عندما انضم إلى الفارس الأزرق نرى شدة التأثير في لوحة (حصان يقفز سنة ١٩١١) والتي ذكرت في تقويم الفارس الأزرق. وذلك واضح من خطاب متعهد الأعمال الفنية الفريد فلنختتم A. Flechtheim إلى مارك^(٧١)

(... والآن كامبندونك .. لم أكتب له بعد لما اعتقده بخصوص لوحاته الثلاث الأخيرة الفاسدة ، ولا أريد أن أفعل ، شيء آخر سوى أن أكون مبهورا بها .. وبينما رسومه الزيتية الأولى توضح مزاجا قويا مستقلا ، أجد أن هذه الأعمال الثلاثة تأثرت بقوة بتلك الرياح العاصفة التي تهب منك ومن كاندنسكى ... والنتيجة أن كامبندونك فقد الكثير من أصالته ... ألا تعتقد أنه من الأفضل أن يعود كامبندونك ليعمل مستقلا شجرة أخرى .. ؟) .

وذلك ما حدث في الفترة التي تلت سنة ١٩١١ فقد استقل هنريك كامبندونج ووجد عالم الخيال والأسطورة الشعبية ورسومات الزجاج الملونة وأنتج أيضا حفرا على الخشب (صياد السمك) فنرى أنه توصل إلى روح الأسطورة والخرافة الشعبية

الرجل والزهرة
- ١٩١٨
- ٦٠ x ٥٦ سم
- زيت على قماش
- أمستردام
- هنريك كامبندونك
- شكل (٤٠)



للفن (البافارى) مثلما تأثر الفنان (شجال) بالفن اليهودى وخرافاتة . ونراه فى سنة ١٩٢٦ يقوم بالتدريس فى دوسلدورف وفى سنة ١٩٣٥ يهاجر إلى هولندا - ويدرس بأكاديمية أمستردام - وتوفى بها فى سنة ١٩٥٧ .

لوحة (الرجل والزهرة سنة ١٩٢٨) هنريك كامبندونك ذات رؤيا أسطورية شعبية فالتكوين الفنى العام للوحة ترى فيه رجل بجلباب أخضر ذو عنق طويل ولحية ممسك بيده بفرع صغير لزهرة غير واضحة التفاصيل وفى صدر جلبابه دائرة بيضاء هى أغلب الظن إحدى تماثيل أو تعاويذ السحر والخرافات الشعبية .. وخلفية ذلك الرجل ذات لون برتقالى ساخن وبها دائرة متقاطعة مع وجه الرجل ذات ظلال خضراء ويتقاطع معها إلى أعلى مثلث أخضر والركن الأيسر السفلى دائرة داكنة . ونلاحظ لون جلد الرجل يأخذ الدرجة الصفراء الباهتة وقد حدد الفنان بتلقائية ملامحه الحادة بالأسود فترى حاجبان سميكان وأعين هى أغلب الظن أعين نسائية وقم أنوثى أحمر داخل لحية سوداء مشوبة باخضرار والعنق طويل واستدارة من أسفل معطيا إحساسا أنثوى .. فاللون فى لوحة (الرجل والزهرة) ذا اتجاه بدائى شعبى فى الأخضر الداكن والبرتقالى والأصفر واستخدام رمز الزهرة والأيقونة أو التعويذة على صدر الرجل يذكرنا بأعمال مارك شاجال الروسى الذى عاش فى باريس والمحمل بخرافات الشعوب الروسية والقصص الدينى اليهودى .

واللوحة غائب عنها الحيوية والحركة الداخلية ولكن نحس بشاعرية فى الألوان القوية المتأثرة بألوان الزجاج المعشق التى نفذ منها بعض الأعمال الفنان نفسه فيأخذنا هنريك كامبندونج إلى عالم الأسطورة الشاعرى الهادئ الخاص به ذلك الفنان انضم إلى جماعة الفارس الأزرق وكان من أصغر أعضاء الجماعة سنا وتأثر فى بداية حياته الفنية بمارك وكاندنسكى . ولكن بعد فترة مستقل بشخصيته الفنية الذاتية .

* * *

٨ - ماريادى ويريفيكين

تعلمت ماريادى ويريفيكين - على يد الأستاذ الأكاديمى (ايليا ريبيى) ولم تستطع التخلص من التقاليد الأكاديمية إلا فى أواخر أعمالها . وارتبطت مع (جوالينسكى)

وكان يتهمها بأنها رجعية الأسلوب تقدمية الأفكار . ومن المؤسف أن أغلب إنتاجها فقد بعد وفاتها .

وكانت مرتبطة فكريا مع الفنانة (جابريل مونثير) فى بداية حياتهما الفنية .. وكانت حلقة تجمع لفنانى الفارس الأزرق فى ميونيخ مع جابريل مونتر فى إثراء للفكر التقدّمى فى الفن والتقاء الآراء والنقاش الفنى الذى يثرى العمل الفنى بوجه عام فكانت مواكبة لنمو الحركة الفنية الحديثة فى ألمانيا .

رابعاً : (أ) صالة الشعب - ١٩٠٢
andria Library (GOA)
(ب) رابطة محبي الفن - ١٩٠٩

(أ) صالة الشعب Folk Wang

عندما أعلن أوسوز عام ١٩٠٠ (إننى مشغول بتأسيس متحف متخصص ليكسب هذا الإقليم الصناعى إلى صف الفن الحديث) ذلك الإنسان الذى اهتم بالثقافة والفن الحديث والحرف الفنية والذى بدأ فى بناء هذا المتحف عندما كان فى سن الرابعة والعشرين ومن ماله الخاص وعاوناه فى التنفيذ (هنرى فان دى فيلد - Henty Van de Velde) وافتتح هذا المتحف كصالة للشعب فى سنة ١٩٠٢ .

وفى مؤتمر نظمه (مركز رعاية العمال Worker Welfar Centre أعلن عام ١٩٠٢ أوسوز (ولكن الثقافة ليست مسألة طبقة اليوم ، إنها مسألة تهمة الأمة ككل . إنها أعظم مسألة فى عصرنا . إنه بالتأكيد سيكون نجاحاً منقطع النظير لو أن عشرة آلاف من العمال أمكن إحضارهم ليدرسوا ويقيموا الكنوز الفنية المكسدة فى متحف . ولكن ما فائدة أن نثار لمعرفة بؤس بيئة شخص ما اليومية إذا لم يكن الشخص فى وضع يمكنه من تغييرها .. ؟ .

هناك سؤال : هل سيكون لنا ثقافة معتمدة على أغلبية الجماهير .. ؟ ولكن يجب على أولئك الذين يضعون المعايير أن يحققوا ذلك .. وفى المعهد الذى أقمته - حيث المصادر ليست كافية لإحداث تأثير على كل فرد ... فقد قررت أن أحدث انطباعاتاً بواسطة الذين لديهم أعظم تأثير على الناس والأحداث ..) .

وفى الفترة من سنة ١٩٠٣ إلى سنة ١٩٠٧ تمكن أوسوز من جمع العديد من أعمال الفنانين فنراه يحصل على سبع أعمال لجونجان ، ويشترى أعمال لسيزان وماتيس ومونخ وأيضاً ست أعمال لفان جوج حتى نجح فى إثارة التذوق الفنى والتعاطف مع الفن والفنانين لدى الجماهير وخاصة فى تلك المنطقة الصناعية .. وأثار انطباعات لدى المهتمين بالفن الحديث داخل ألمانيا كلها وليس فى مدينة هاجن وبلاد الراين فقط .

(ب) رابطة محبي الفن والفنانين (١٩٠٩ - ١٩١٣)

أسس (أوسوز) رابطة (محبي الفن والفنانين في ألمانيا الغربية) في مدينة دوسلدورف بالتعاون مع عدد من الفنانين الشباب هناك واشترك معهم الفنانين الفرنسيين مع الألمان وعرض أول معرض لهم في دوسلدورف سنة ١٩٠٩ واشترك فيها عديد من المهتمين بالفن والثقافة ومن خريجي الجامعات وذلك التنوع في نوعيات الأعضاء أعطى لها فاعلية وقوة .

ونرى أعمال جماعة الجسر وكاندنسكى وجولينسكى وكذلك عديد من الفنانين الفرنسيين أمثال بيكاسو وسيجنالك فويلارد وبونارد والمتوحشون الفرنسيون أيضا وذلك ضمن المعرض الثانى للرابطة في دوسلدورف سنة ١٩١٠ بالإضافة لفنانى الرابطة من فنانى بلاد الراين ومدينة هاجن .

وفى سنة ١٩١١ نشر^(٧٣) (احتجاج الفنانين الألمان) German Artists protest بواسطة كارل فينين (Karl Vinnen) ومعه بعض الفنانين الأكاديميين الألمان وهاجموا فى هذا الاحتجاج معرض الرابطة سنة ١٩١٠ وهاجموا الاهتمام المفرط من جانب مديرى متحف (صالة الشعب) بالفن الفرنسى .

وأقيم معرض (السوندريند فى كولون سنة ١٩١٢) كنوع من التقييم الشامل للحركة الفنية داخل ألمانيا واهتموا بأهمية فان جوج وسيزان وجوجان وبعد ذلك حلت (السوندريند) فى سنة ١٩١٣ بعد أن حققت هدفها من عالمية الفن وإقامة علاقات وثيقة بين الفن الألمانى والفن الفرنسى والأمريكى أيضا . وأقيم معرض الأسلحة بنيويورك فى سنة ١٩١٣ .

ونرى من نتائج (رابطة محبي الفن) إقامة معرض تحت عنوان (نهضة التعبيريين) (Rheinische Expressionisten) فى بون سنة ١٩١٣ - وإنشاء علاقات مع جماعة الكوبرى والفارس الأزرق والجماعة الجديدة بيرلين واتجه بعض المؤسسين للرابطة بعد حلها إلى تكوين جماعة (محبي السلام) .

ومن أبرز الفنانين فى رابطة محبي الفن والفنانين (كريستان رولفس Christian Rohlf) و (هنريك نوين H. Nouen) و (ويلهلم مورجنر W. Morgner) .

يعتبر من معمرى الفن التعبيرى من خلال حياة طويلة فنية مارا بالفن الواقعى والتأثيرى والتقسيمى ثم التعبيرية والتكعيبية وأيضا التجريدية بأسلوب معاصر لعصره ومتقبل لمتغيرات ومسلمات التطور برويا فنية أصيلة بعيدا عن الانتهازية العفوية التى تهرول وراء الجديد لمجرد أنه جديد .

ذلك الفنان الألمانى المولود فى الثانى والعشرين من نوفمبر عام ١٨٤٩ فى بلدة (يندورف - هولشتين) . وينتقل إلى مدينة (فايمر) ويستقر بها ويدرس الفن هناك ويتأثر بأسلوب مدرسة (فايمر) التأثيرى فى ذلك الوقت فى منتصف الثمانينات .

وفى عام ١٩٠٠ يتحول إلى تصوير الطبيعة والزهور متأثرا بالمذهب التأثيرى عندما شاهد أعمال (كلود مونييه) لأول مرة ضمن المجموعة الفنية للفنان (ليبرمان) .

وفى سنة ١٩٠١ ينضم إلى الجماعة الجديدة فى برلين وتؤثر فيه أعمال (ادوارد مونش) و (ايميل نولد) وتمكنه من رؤيا بعيدة عن الواقع المرئى تلك الرؤيا الذاتية للحياة متمثلة فى الأسطورة والقصص الشعبى عند نولد ، والخوف والوحدة والإحساس بالغربة داخل العالم عند (ادفارد مونش) ونرى (كريستيان رولفس) يؤتى بأسلوب يعبر عن اللحظة التى تهرب ويحاول الفنان تثبيتها واصطيادها فى مقدرة تعبيرية واضحة ... ويتبع مجموعة من أعمال الحفر على الخشب مثل (السجين) .

ولوحته (عودة الابن المبذر سنة ١٩١٤ - ١٩١٥) منقذة بالتامبرا على القماش . فى رؤيا تعبيرية متأثرا بالأسلوب البيزنطى المسيحى القديم فى الخط الأسود السميك والألوان الحمراء الداكنة على خلفية ذات ألوان صفراء مشوشة مثل الرسومات خلف الزجاج الملون ونرى تأثير المدرسة الفريسية واضحا .

وفى لوحة (كنيسة سويست) عام ١٩١٨ تلك المدينة التى ذهب إليها عام ١٩٠٦ لأول مرة وتقابل هناك مع (ايميل نولد) وانتج هناك العديد من المناظر الطبيعية فى (سويست) بالقرب من (ويستفاليا) وكان قد تجاوز عمره الستين ونراه يؤتى بأسلوب لونه خاص بنشر الألوان الفنية بصورة خفيفة على سطح اللوحة ويرسم مباشرة بالفرشاة بخطوط سمكة سوداء وبنية فوق سطح اللوحة الملون .

ونرى فى لوحة (كتيبة سويست سنة ١٩١٨) رؤيا تكعيبية خيالية .

ويؤتى فى نهاية أعماله بإنتاج من الألوان المائية الشفافية بأسلوب تجريدى وتكعيبى واضح .

ذلك الفنان الذى عبر عن العديد من المدارس الفنية فى القرن العشرين يكتب إلى آخر النقاد رسالة (... إن الخلق الفنى لا أصل له إلا الغريزة الخلاقة وأنها عملية لا يمكن تعريفها ومن يفكر فى تفسيرها ... ؟ ؟) .

ويعمل أستاذا للفنون بمدينة (هاجن) منذ سنة ١٩٠١ ويتوفى فى الثامن من يناير سنة ١٩٣٨ فى مدينة (هاجن) وكان قد ابتعد عن الشهرة نهائيا ولكن فى عام ١٩٤٩ يقيم معرض جامع لأعماله وتخليد لذكراه .



(السجين)
- حفر على الخشب
- كريستيان رولفس
- شكل (٤١)

نستطيع أدراك الشحنة التعبيرية القوية فى لوحة (السجين) لكريستيان رولفس فى ذلك الخط الخشن الأسود المعبر عن القضبان الحديدية وقد تصلبت عليها أصابع السجين فى تلاحم معها والملاحم القاسية المعذبة المتمردة على وجه ذلك السجين العارى ، والرأس الحليقة ، والجسد الضامر العارى التى تظهر عليه تنوعات خطية

خشنة مثل حديد قضبان السجن تماما ، ومن خلفه خط مائل يفصل مساحة بيضاء سفلية أخرى سوداء علوية والتكوين بسيط في مفرداته ولكن ملامح الرجل وإمساك السجن للقضبان بيديه مع استطالة بسيطة لصدر السجن في رؤيا تعبيرية واضحة مع ضخامة حجم رأس السجن في ملامح بائية توحى بالشحنة الانفعالية التعبيرية الموحية بحالة التمرد والاضطهاد التي يعانيتها ذلك الرجل خلف القضبان .

٢ - هنريك نوين (١٨٨٠ - ١٩٤٠) Hanrich Nouen

ولد الفنان (هنريك نوين) في سنة ١٨٨٠ في بلدة (كاريفالد) على نهر الراين السفلى وسنة ١٨٩٨ يدرس في دروسلدوف التقاليد الأكاديمية واستقر في برلين في الفترة من (١٩٠٦ - ١٩١١) وتأثر كثيرا بماتيس والفن الشرقي وأبقى على علاقته مع جماعة (الجسر) والجماعة الجديدة. برلين . وتتضح في أعماله التأثيرات الواضحة للفن الفرنسي ممزوج بالفن الألماني مثل (كريستيان رولفس) وأغلب فناني بلاد الراين .

ويذهب (هنريك نوين) إلى بلدة (سويست) في منطقة (ويستفاليا) ليرسم المناظر الطبيعية مع (ويلهلم مورجنر W. Morgner) ويتقابل مع كريستيان رولفس هناك ومع (أيمل نولد) . ومن أعماله (في الحديقة سنة ١٩١٣) ولوحة (السامري الطيب سنة ١٩١٤) ويستقر في سنة ١٩٣٨ - في منطقة (كالكار - Kalkar) حيث يتوفى هناك في السادس والعشرين من نوفمبر سنة ١٩٤٠ .



(السامري الطيب) ١٩١٤ - تاميرا على ورق - ١٧٠ × ١٢٠ سم - متحف كولون - هنريك نوين - شكل (٤٣)

يبدو من خلال التكوين الفني للوحة (السامري الطيب سنة ١٩١٤) ذلك التأثير الأكاديمي الواضح على نسب أجساد أشخاصه وإن كان هناك انحراف في الخط باستطالة أجساد شخصه مثل (هنري ماتيس) والفنان الرومانيكي (ديلا كرواه) فاللوحة عبارة عن رجل مغشيا عليه في صحراء عارى الجسد في حالة إعياء ينقذه رجل يرتدى الملابس العربية ويجواره جواده ووراء الأفق تلال بعيدة ونخلة وحيدة وفي الجانب الأيمن العلوى بقايا كوخ من الأعواد اليابسة فنلاحظ الشحنة الانفعالية التي توحى بها تلك اللوحة في استطالة أطراف الرجل المغشى عليه وأصابع يده وساقاه ورأس الجواد الملتصق برأس الرجل المضجع فالخط في هذه اللوحة متخذا تحريفا تعبيرا واضحا والفراغ في اللوحة يؤكد البناء الفني للتكوين في شكل هرمي قاعدته جسد الرجل المغشى عليه وقمته سرج الجواد خلف الرجلين في تكوين رصين وثابت والتلال البعيدة المثلثة وبقايا القناة الجافة التي تؤدي إلى النخلة الوحيدة في تعرج حاد مثلثي يعطى الإحساس بالتردد والتنغيم في المحاور الخاصة باللوحة مع ترديد لمثلثات محورية ثانوية داخلية التي خلفتها ساقى الرجل المضجع وذراعيه ونلاحظ تلك الملامح المتعبة على وجه الرجل العارى وصور عضلاته وإنهاكها وتلك النظرة العاطفة على وجه الشخص ذو الملابس العربية .

إنها إحدى رؤيا هنريك نوين التعبيرية بإحساس رومانتكى متأثر بالمدرسة الفرنسية .

٣ - ويلهلم مورجنر Welhelm Morgner

ولد (ويلهلم مورجنر) في سنة ١٨٩١ ، وتعلم الفن الأكاديمي على يد (جورج تابرت) ، وانتظم كعضو في جماعة (برلين الحديثة) في سنة ١٩١١ ، واشترك في معرض الفارس الأزرق الثاني ، ونشرت كليشئاته الخشبية المحفورة في مجلة (العاصفة) ، واشترك في معرض (رابطة محبي الفن) سنة ١٩١٢ .

وتأثر كثيرا بكاندينسكى وجولينسكى واتجه إلى أسلوب التجريدية التعبيرية بإحساس عاطفي نحو العالم المرئي .

ويقول في سنة ١٩١٢ وقبل ذهابه للحرب : (مجالى في التعبير هو اللون - فبواسطة التركيب الصحيح للون أريد أن أوصل الاله الذى يحيا بداخلى مباشرة .. ليس بواسطة

التظليل وتشكيل الألوان ولكن عن طريق التجاور المقصود للألوان المذكورة والمؤنثة . إن الضوء لا يوجد بالنسبة لى على الإطلاق ...) .

ويذهب للحرب فى جبهة القتال فى سنة ١٩١٣ ويختفى فى مجال الفن التشكيلي بعد الحرب العالمية الأولى .

خامسا : جماعة برلين القديمة

١٨٩٨ - ١٩١٤

(٧٤) إن الفن الذى يجروء على تخطى الحدود والقواعد التى ذكرت ، لم يعد فنا ، إنه صناعة إنه حرفة ، ولا يجب للفن مطلقا أن يكون كذلك . ومع كلمة « الحرية » التى أسىء استخدامها كثيرا وتحت لوائها يقع الناس فى الضياع الكامل لاحترام الذات ، إن من يتعد عن قانون الجمال والشعور بالتناغم الجمالى الذى يحسه كل كائن بشرى فى قلبه - حتى ولو يستطيع أن يعبر عن نفسه ، فأى فرد يعطى أهمية أولى لاتجاه معين ، طريق واحد معين لمواجهة المطالب الفنية النقية يخطئ فى حق المنابع الأصلية للفن . ولكن لا يزال هناك الكثير : يجب أن يساهم الفن فى تعليم الأمة .. أنه يجب أن يعطى الطبقات الدنيا الفرصة للارتقاء بنفسها إلى أعلى ، عن طريق المثل ، نتيجة لجهدا وعملها الجاد .

لقد أصبحت المثل العظمى ميراثنا نحن الأمة الألمانية ، بينما فقدتها الأمم الأخرى بدرجة أو بأخرى . فقط الأمة الألمانية تركت النداء بحماية وتقديس ورعاية تلك المثل العظيمة .. وأحد هذه المثل هو أن نعطي الطبقات العاملة الكادحة الفرصة لترتقى بنفسها إلى ما هو جميل وأن تشق طريقها وسط البؤس المعاصر ومرتفعة عنه بشكل أكثر مما هو عليه . عندئذ نخطئ فى حق الأمة الألمانية إذ لم يتحقق ذلك ..) .

كان هذا جزء من خطاب ويلهلم الثانى عام ١٩٠٢ بمناسبة افتتاح (طريق النصر Victory Avenue) فى برلين والمزين (٣٢) تمثال من الرخام الإيطالى وفى نفس الوقت كانت معارض قائمة تضم أعمال فان جوج وباول كاسير مع معرض لسيزان وفى عام ١٩٠٢ معرض ممثل لمدينة ميونخ به ٧٢ لوحة ومعرض آخر أقامه كاسيرر للفريد كوين ... وأقامته جمعية برلين التى تأسست سنة ١٨٩٨ .

ورد على القيصر الناقد والفيلسوف (هيرمان أوبرست Hermann Obrist) بما معناه بقوله أن الأعمال الفنية والآثار الموجودة فى برلين وألمانيا ترضى ذوق القيصر والجنود

لأنها من النوع التقليدى ، ولكننا نبحث عن أعمال فنية تعطى تعبيرات عميقة وتأكد الواقع المرئى أمامنا) .

وفى عام ١٩١٠ نشأت مشكلة داخلية من جماعة برلين وسيبها فوز بيكمان برئاسة الجمعية ... وطالب بعض الأعضاء وبينهم (نولد) بإقالة الرئيس السابق (ليبرمان Liebermann) ... وبعد ذلك فى العرض السنوى سنة ١٩١٠ انسحب سبعة وعشرون فنانا من المعرض وأقاموا معرضا خاصا بهم وتزعم ذلك الاتجاه بخستين .. Pechshein وبذلك تأسست جمعية برلين الجديدة وانضم إليها ١٥ فنانا من أعضاء جماعة الجسر وكذلك (كريستيان رولفس) . واميل نولد وبذلك انقسمت جماعة برلين القديمة والتي تأسست سنة ١٨٩٨ ... والتي أعلنت الاتجاهات الاجتماعية والديمقراطية فى الرايخ ستاج سنة ١٩٠٤ (Reich stag) ومنها (... ونأمل أن تتحد جمهورية الفن مع ويلهلم الثانى عند إقامتها) وكان فى ذلك الوقت أعضاء الجمعية :-

- | | |
|----------------------|------------------------|
| ١ - بيكمان Beck mann | ٢ - كاندنسكى Kandinsky |
| ٣ - فيننجر Feinnger | ٤ - كالتويتز Kollwity |
| ٥ - مونخ Monch | ٦ - نولد Nolde |
| ٧ - ايميه Amiet | ٨ - بونارد Bonnard |
| ٩ - برلاك Barlach | ١٠ - دينيس Denis |
| ١١ - ماتيس Matisse | ١٢ - رولفس Rohlf |

.. ومن الأعضاء الذين عرضوا كضيوف جماعة الجسر Brucke وأعضاء اتحاد ميونخ للفنانين الجدد - وكذلك المتوحشون Fauves وأخيرا بعد سنة ١٩١١ انضم لهم براك Braque ودوفى Dufy وبيكاسو Picasso .

سادسا : الجمعية الحديثة

(١٩١٠ - ١٩١٦)

ونشأت الأزمة التي حدثت في سنة ١٩١٠ داخل جماعة برلين القديمة والناجمة عن خلاف على رئاسة الجمعية عندما انتخب بيكمان رئيسا .. ثم معارضة نولد للرئيس القديم ليرمان - ثم انسحاب ٢٧ فنان من الجمعية من الاشتراك في المعرض السنوي سنة ١٩١٠ .

وقاد الفنان بخستين هذا الاتجاه ونظموا معرضا خاصا بهم وبذلك أعلن تأسيس الجمعية الحديثة ... وانضم إليها فنانين من جماعة (الجسر) ونقرأ في فهرس المعرض الثالث للجمعية الحديثة الذي اقيم في ربيع سنة ١٩١١ شىء عن برنامجهم^(٧٥) ... (التزيين المستمد من فكرة التأثيرين عن اللون هو برنامج الفنانين الشبان في كل بلد ، بمعنى أنهم لم يتعودوا على استخدام مبادئهم عن الجسد الذي كان هو طموح التأثيرين ليحصلوا على تأثير بواسطة الرسم النقي .. ولكن بدلا من ذلك فإنهم يفكرون في المساحة من أجل المساحة وعلى أساس اللون ... ووضعت مساحات اللون جنب إلى جنب بطريقة جعلت قوانين التوازن التي لا يمكن حسابها والتي فرضتها كميات اللون تلغى الامتداد العلمى الصارم لقضاء متاح . إن مساحات اللون هذه لا تحطم الخطوط الأساسية لأجسام المثلة ولكن الخط يخدم مرة أخرى بوعى كعامل ليس ليعبر أو يحدد الأشكال ولكن ليصف الأشكال ويشخص تعبير الشعور ويضع حياة رمزية بثبات على السطح .. كل جسم هو قناة اللون ، تكوين اللون والعمل ككل بهدف ، ليس إلى انطباع للطبيعة ولكن إلى التعبير عن المشاعر .. ويختفى التقليد والعلم مرة أخرى من أجل إبداع أساسى ..) .

ونرى نولد يذكر عن الجماعة^(٧٦) (ليس هناك جماعة معبرة عن أفضل أعمال فننا الشاب في العشرين عاما المقبلة أكثر من هذا ..) كان ذلك بمناسبة المعرض الرابع الذى افتتح فى نوفمبر سنة ١٩١١ .. ونرى أن يعد المعرض الرابع للجمعية الحديثة يدب الخلاف بين أعضاءها لاختلاف وجهات النظر فى المشاكل الفنية واختلاف المستويات الفنية فيما بينهم والذي أدى إلى عدم وضوح رؤيا فنية للمشاكل القديمة والمستقبلية فى إمكانيات العمل الفنى داخل الجمعية .

وبذلك حلت الجمعية الجديدة . وانسحب فناني جماعة الجسر وفي سنة ١٩١٢ انضم مرة أخرى (بخستين) إلى الجماعة القديمة وباقي الأعضاء من الجماعة الجديدة انضموا إلى (هيرواث والدين) H.Walden وكان في ذلك الوقت يعتبر من أكبر المدافعين عن الفن التقدمي في برلين .

وباقى أعضاء الجماعة الجديدة انضموا إلى باول كاسيرر Cassirer . باسم جماعة (الأحرار) - وأقاموا أول معرض للجماعة في سنة ١٩١٤ .

مجلة العاصفة

أسس هيرواث والدين مجلة (العاصفة) في مارس سنة ١٩١٠ وكانت تدافع عن الحركات المجددة في الفن واعتبر هيرواث والدين من المدافعين عن الفن التقدمي الثوري في برلين وقد احتضن الأعضاء الباقين الشبان من الجمعية الجديدة برلين ..

وكان يوزع من مجلته الأسبوعية حوالي ثلاثين ألف نسخة .. وافتتح صالون والدين للمعرض .

وكان بها أول معرض لجماعة الفارس الأزرق وكذلك للفنان النمساوي (أوسكار كوكوشكا) .

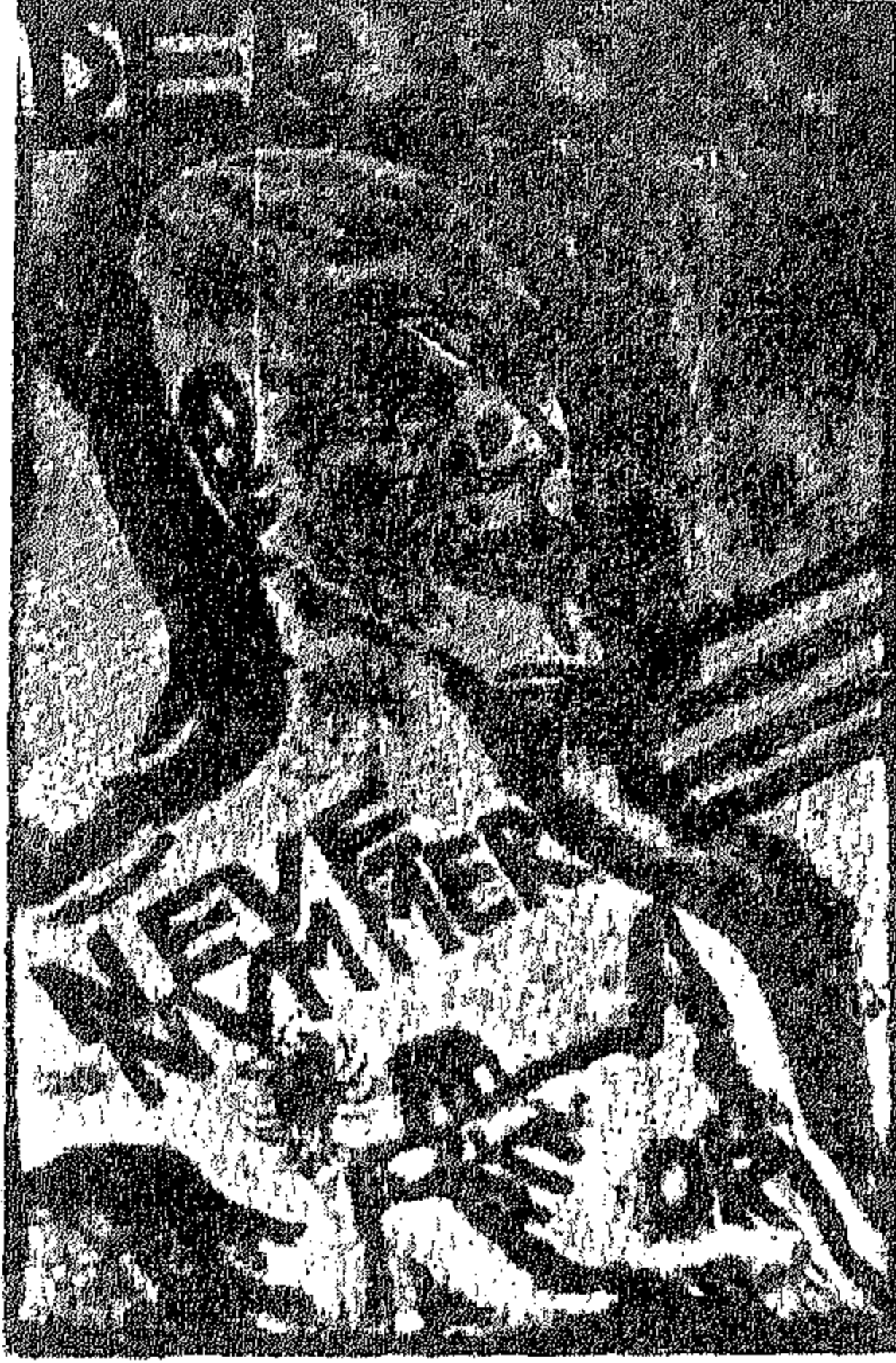
ونراه يفتتح المعرض الثاني للفنانين المستقبلين .. وحقق نجاحا كبيرا وفي سنة ١٩١٢ أصبح والدين وصالته ومجلته قادرة على تقييم المعارض والفنانين كأداة دعاية وإعلان ونقد خطيرة .

وقد بلغت معارض صالون والدين حتى عام ١٩١٢ حوالي المائة معرض ودعى كثير من الفنانين الأوروبيين والفرنسيين سنة ١٩١٣ أمثال :

أرب Arp - بوميستر Baumesster - شاجال Chagall - ديلوني Delounay - أيرنست Ernest - ليجر Leger - موندريان Mondrain - أركينكو Archipenko .

وتحولت مجلة العاصفة Der sturm إلى وسيلة دعاية لفن البيع الفني بطريقة تجارية مما أصاب الفنانين بالغضب من مهارة والدين في تحويل المجلة وصالون العرض إلى مساحة تجارية عن طريق أعمالهم الفنية .

شكل (٦) ملصق لغلاف (العاصفة)
سنة ١٩١٠ - أوسكار كوكوشكا



وقال بول كلي Klee سنة ١٩١٢ (... مرة أخرى في اليوم التالي نفسه .. كانت هناك فرصة لمراقبة هيروارث والدين الصغير بينما المستقبلون معلقون في الجاليري ثانوسر Galerie Thannhauser أنه يعطى أوامره ويقذف هنا وهناك مثل الاستراتيجية البارع . إنه شخص ما وبه شيء ما مفقود ... إنه لا يهتم حتى باللوحات على الأقل ... إنه فقط لديه أنف جيد يشم شيئاً فيها ...) .

وكتب مارك في سنة ١٩١٢ أيضاً يقول ... (إن النشاط الذي يقوم به في الدفع بالجماعات والإعلان مرعب ... أنني سأصاب بالاشمئزاز من (دار العاصفة) في القريب العاجل ومن البيانات اللانهائية ..) .

وفي معرض الكبير الأخير سنة ١٩١٣ أصيب والدين بخسارة مادية ونظم العديد من المعارض المتجولة الصغيرة العديدة داخل ألمانيا وفي لندن وفي طوكيو وفي اسكندنافيا .

وبذلك خدمت (مجلة العاصفة) التي أسسها (هيروارث والدين) الفن التقدمي الحديث وكذلك صالون والدين الذي ساعد في نشاط ورواج الأعمال الفنية وجعل هناك تقارب بين الجماعات الفنية داخل ألمانيا فنجد أعمال لجماعة الجسر والفارس الأزرق واتحاد الفنانين الجدد وكذلك الأعضاء السابقين من جمعية برلين الجديدة

والمستقبلين والفرنسيين والمتوحشين داخل معارض والدين المتعددة والمتجولة داخل ألمانيا وخارجها ولكن فى النهاية غلب الاتجاه التجارى على المجلة والصالون الخاص بوالدين مما دفع عديد من الفنانين بعيدا عن المجلة والصالون مثل بول كلى ومارك وكوكوشكا .

وقد شرح بول كلى سنة ١٩١٦ رأيه فى (مجلة العاصفة) حيث قال (٧٧) وعن العاصفة كمجلة (يمكننى القول أنها ممتازة لما كعضو لأشياء قادمة ولكنها لم تعد تصلح كممثل لما هو جديد أو قائم بالفعل ويؤسفنى أنى لابد أن أعترض على العنوان الذى هو الآن قديم .. إن السلام العالمى يوجد على الجبهة الثقافية .. إن عقيدتنا تبدو كعاصفة فقط لكبار من الوجهاء) .

مجلة (الحدث) Aktion

وهى مجلة أسسها فرانز فيمفرت Franz pfenphert فى برلين سنة ١٩١٠ وكانت ذات اتجاه سياسى أكثر ما هى مجلة فنية وكانت تدافع عن الفن التقدمى وقد حاربها وعارضها هير وارث والدين فى بداية صدورها .

مجلة (كونستبلات)

وأسسها باول ويستثيم Paul western وكان رئيس تحريرها وكانت تهاجم من مجلة (العاصفة) باستمرار لنقدها لبعض الفنانين المشاركين فى (صالون والدين) .

وظهر فى ذلك الوقت فنانين غير متمين إلى تجمعات رسمية فنية وبعثوا عن إصدار البيانات المتمردة وأنتجوا أعمالا فنية لها قوتها وقيمتها فى الحركة الفنية فى ألمانيا وأوروبا مشاركين فى إعطاء الملامح الأساسية لفن القرن العشرين وقد عرفوا بالفتاتين المنعزلين مثل : أوسكار كوكوشكا - ليونيل فينجر - ألفريد كوين - لودويج ميدنر - ايجون سخييل - كارل هوفر - بولا هود وزوف بيكر - أرست بارلاخ .

أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ - ١٩٨٠) Oskar Kokoschka

ولد كوكوشكا فى أول مارس سنة ١٨٨٦ بمدينة بشلارن فى النمسا ودرس التصوير فى فينا فى مدرسة الفنون نظير حصوله على مكافأة مالية تشجيعية مقابل عمله كمدرسة بعد التخرج وكان وقتها فى سن التاسعة عشر عام ١٩٠٥ - وتعلم فى هذه المدرسة

التي كان يغلب عليها الطابع الزخرفي الرسم والخط والتغليف والطباعة .. ولم يتعلم الرسم الزيتي .

وفي سنة ١٩٠٦ يشاهد لوحة (الحياة مع الأناناس ١٩٠٧) لفان جوج ويتأثر بها بعمق وكذلك الرسوم اليابانية التي اعجب بتسجيل الملاحظة السريعة للحركة بها بطريقة صحيحة . وكذلك تأثر بالفنان جوستاف كليمت *gustav Klimt* ذلك الفنان ذا الأسلوب الدقيق البعيد عن التظليل .

ونرى كوكوشكا يرسم الموديلات وأطفال السيرك الضعاف البنية ويقول الفنان عن رغبته هذه^(٧٨) (... لأنه يمكنك أن ترى مفاصلهم وعضلاتهم وأعصابهم بوضوح أكثر ... ولأن أثر كل حركة يتشكل بتركيز أكثر معهم) .

وفي سنة ١٩٠٧ يلتحق كوكوشكا بورشه فينا (أسسها جوزيف هوفمان سنة ١٩٠٣) واشترك في معرض ورشة فينا سنة ١٩٠٨ برسوم على الأقمشة ورسوم كتاب (الشباب الحالم) برسوم محفورة ونشرته (ورشة فينا) ونراه في عام ١٩٠٨ يكتب مسرحية (أبو الهول والرجل القش) ومسرحية (قاتل آمال النساء) وصمم إعلاناتها وعرضت في سنة ١٩٠٩ في المسرح المفتوح الملحق بالكنسوتشو ... ونرى في رسومه لمسرحيته (قاتل آمال النساء) أن أعصاب شخصياته مرئية وبارزة فوق سطح الجلد بأسلوب تعبيرى حاد ... ولا يخطر على أحد أن الفنان نفسه كان دائم الشكوى من آلام في أعصابه .

ونراه يكتب الشعر ومنه قصيدة طويلة عام ١٩١٠ بعنوان (الحالمون) بها رسومات محفورة وله مجموعة قصصية مترجمة إلى الفرنسية بعنوان (خيالات الماضي) .

وتعرف عن طريق أدولف لوس العديد من الشعراء أمثال كارل كروس *K. Kraus* محرر مجلة (Die Fockel) وبيترالينبرج (*P. Altenberge*) وقد نفذ لهما رسوما شخصية لكل منهما ورسم العديد من الصور الشخصية مثل لفروولوس *Fru Loos* وعالم الأحياء البروفيسور فورل *Forel* وفي سنة ١٩٠٩ يترك كوكوشكا (ورشة فينا) ومدرسة الفنون هناك ويرحل في سنة ١٩١٠ إلى برلين ويرسم العديد من الصور الشخصية ويتصل بهيروارث والدين وتكتب عنه مجلة (العاصفة) وتنشر لوحات مسرحيته (قاتل آمال النساء) وينتشر اسم كوكوشكا في برلين عن طريق معرض صالون والدين .

وكذلك عرض له باول كاسيرر بعض لوحات ذهبت بعد ذلك إلى متحف (فولكوانج) فى هاجن وضمن له المتعهد كاسيرر شراء أعماله فور إنتاجها .

ونراه يشارك فى معارض صالون والدين وجماعة برلين - والسوندر بند فى كولون واتحاد الفنانين الجدد فى ميونخ - وساهم فى منشورات الفارس الأزرق .

وفى ربيع سنة ١٩٩١ يذهب إلى فينا ويعرض هناك فى معرض هاجنبند ويقابل بالنقد والرفض الحاد .

ونراه يرسم المناظر الطبيعية والمواضيع الدينية ويرسم الخطوط بطريقة منشورية ملونة وذات مساحات ملونة ... وكان يبحث فى هذه الفترة عن إعطاء اللون قيمة عنصر حسى مادمى وليس مجال تعبيرى فقط وليس وسيلة لإعطاء إحساس بالشكل والفراغ فقط .

وفى سنة ١٩١٣ يذهب كوكوشكا إلى إيطاليا ويقابل فنانى فينسيا فيرونيس Veronese تينتوريتو Tintoretto تيتيان Titian واهتموا به وشجعوا تجاربه فى اللون والفراغ .

وأنتج لوحة المنظر الطبيعى - يؤكد فيه عمق اللون ووحدة الفراغ الكونى الذى أصبح دائما هو الأسلوب المميز لأوسكار كوكوشكا .

وفى سنة ١٩١٤ ينتج لوحة (كبرياء الريح العاصفة) وتبدو بها قوة اللون المعبر بانطلاق غير محدود .

وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ يتطوع للخدمة العسكرية ويصاب فى صدره ورأسه ويبقى حتى سنة ١٩١٧ يستجم فى دريسدن وينتج أعمالا بها الصفات العنيفة العصبية وأنتج لوحات مثل (اللاجئون سنة ١٩١٦) .

وفى سنة ١٩١٩ يعين أستاذا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى دريسدن وأنتج لوحة (ذات الرداء الأزرق سنة ١٩١٩) .. وترك فى سنة ١٩٢٤ - الأكاديمية وذهب إلى رحلة طويلة إلى الشرق الأوسط وأوروبا وشمال أفريقيا .

وفى سنة ١٩٣١ عاد إلى فينا وتعرض للاضطهاد من جانب النازيين وعرضت أعماله فى معرض (الفن المنحل) فى ميونخ وتعطى لأعماله الجائزة الأولى وذهب إلى براغ وهرب إلى لندن فى سنة ١٩٣٥ خوفا من النازيين .

واستقر بعد الحرب العالمية الثانية فى سويسرا وقام بتدريس التصوير الزيتى فى سالزبرج .

وكان كوكوشكا يبحث عن الروح العارية للأشخاص الذى يرسمهم وذلك واضح من رسوم مسرحيته (قاتل آمال النساء) وكذلك الرسم الشخصى لعالم الأحياء الدكتور فورل (Forel) ورفض العالم أخذها لأنها لا تشبهه ولكنها بعد غامين أصبحت شبه الشخص تدريجيا ... فترى أن فى أعماله كان يعرض آلامه وأحزانه وعذابه الذاتى ... وقد أطلق كوكوشكا على هذا الأسلوب فى عرض الباطن والداخل الذاتى جدا (بالبعد الرابع) وقال إن هذا البعد يعتمد على القيمة الإبداعية للرؤيا المتأنية النافذة فى حين الأبعاد الثلاثة المعروفة الأخرى تعتمد على مجرد الرؤية البصرية العادية .

وقد أكد إحساسه ذلك الناقد والشاعر كارل كروس فى قوله :

(إن غرورى الذى لا يهتم بجسمى .. سيرضيه أن يميز نفسه فى القوة الشاذة . ولو أنه اعترف بروح الفنان فيه ، وأنا فخور بشهادة كوكوشكا لأن صدق الموهبه تؤدى تحريف أصدق من التشریح ، ولأنه فى وجود الفن فإن الواقعية تكون خداع بصرى ...) .

ومن أهم أعماله الصورة الشخصية لهيوارث والدين سنة ١٩١٠ والصورة الشخصية أوجست فورل (سنة ١٩٠٩) ولوحة (كبرياء الريح العاصفة سنة ١٩١٤) ولوحة (اللاجئين سنة ١٩١٦ - ١٩١٧) ولوحة (قوة الموسيقى سنة ١٩١٨) .

ونراه ينزح إلى (تشيكوسلوفاكيا) بعد الحرب العالمية الثانية هربا من الاضطهاد النازى ... ويصل إلى لندن عام سنة ١٩٣٨ ويشغل وظيفة أستاذ فى الأكاديمية الصيفية لمدينة (سالزبورج) ويعتبر من المعادين للفاشية النازية .

ويتوفى أوسكار كولوشكا فى الثانى والعشرين من شهر شباط سنة ١٩٨٠ .

لوحة (صورة شخصية لهيروارث والدين)
١٩١٠ - ٦٨ × ١٠٠ سم - أوسكار كوكوشكا - شكل (٤٢)



نقد كوكوشكا تلك اللوحة في الفترة التي انتقل فيها إلى برلين . ونفذ العديد من الصور الشخصية وكذلك الرسوم الخاصة بمسرحيته (قاتل آمال النساء) والتي أعيد إنتاجها في مجلة (العاصفة) .. وكان قد حظى في تلك الفترة بالشهرة بسبب كتابه (العاصفة) عن أعماله فنلاحظ في لوحة (هيروارث والدين) التعبير المتحفز على ملامحه وتلك الأعصاب النافرة البارزة على يده اليسرى باللون الأحمر وتلك التأثيرات اللونية الواضحة على ملامحه وبقايا النظارة الطبية في تحفز وترقب وهو يسير معبرا عن شخصية ذلك الفنان التي تحول إلى مدافع عن الفن التقدمي في برلين في تلك الفترة وقام بدور هام عن طريق مجلته الدورية (العاصفة) وقاعة عرضه والمعارض المتجولة داخل وخارج ألمانيا للعديد عن الفنانين الألمان التقدميين . فنرى اللوحة تعبر عن شخصيته المتحفزة الديناميكية البارة التي كانت تشتمل الجيد في الأعمال الفنية وتشجعه ببراعة ومهارة فائقة كما قال عنه بول كلي سنة ١٩١٢ .

تلك بعض الميزات الشخصية لصاحب الصورة .. ونرى إلى أي مدى نجح كوكوشكا في التعبير عنها في التحفز ، والذكاء ، والسيطرة مستخدما أسلوبه الخاص في اللون القوي الجريء في الخلفية الداكنة المشوبة بالبنى والأحمر والأسود ... ومعطفه البني المشوب بالاصفرار والأسود في بساطة معبرة وغير غافل لأى تفاصيل ثانوية ... وتلك التهشيرات البيضاء في الخلفية وأمام جسده منمه على انطلاقه وسيره إلى الامام دائما

ويده الضخمة المتحفزة المثنية فى خطوة شبه عسكرية متحفزة وملاحم الاهتمام والجهد الواضحة عليه . إنه هو كما يعرفه الفنان فى الداخل والخارج كما يقول .



لوحة (كبرياء الريح العاصفة)
- أوسكار كوكوشكا
- (العاصفة) شكل (٤٥)

أنتج أوسكار كوكوشكا لوحة (كبرياء الريح العاصفة) أو (العاصفة) فى الفترة سنة ١٩١٤ التى كان قد عاد بعدها من إيطاليا وقابل الفنانين الإيطاليين ورأى أعمالهم وشاهدوا أعماله . ولقى تشجيعا منهم فى تجاربه فى اللون والفراغ داخل التكوين العام للوحة .

فتراه يصور شخصياته محملة باحاسيسها الداخلية الذاتية وظاهرة أمامنا على وجوه تلك الشخصيات ... فى تعبيرية نفسية ذاتية حادة فلوحة (العاصفة سنة ١٩١٤) نرى قوة اللون المصعدة إلى أقصى درجاتها بحيث نلاحظ أن اللون هو الخط والتنغيم والتردد المسيطر على التكوين العام فنلاحظ تلك الضربات المتقطعة من مساحات اللون المنفصلة والمتصلة فى آن واحد عن حركة داخلية بنائية للشكل العام للتكوين . فلم يفصل اللون بين الرجل والمرأة النائمين وبين المجال الكونى الذين هم به - فتراه وضع الشخصان داخل دوامة لونية متداخلة بنفس الدرجات اللونية المتداخلة ولكن بحساسية تعبيرية مفرطة فى إمكان التميز لتفاصيل أجساد الرجل والمرأة فى سهولة داخل تلك التنويعات اللونية القوية فتراه أعطى ظلا هادئا خلف الذراع الأيمن ورأس الرجل مائل للبنى وكذلك عن ساقه اليمنى وخلف ساقى المرأة وبذلك أوحى بالخط الخارجى لجسميهما .. ونلاحظ تلك الملامح المرهقة المستسلمة على محيا المرأة وتلك النظرة الثابتة إلى أبعاد مترامية على ملامح الرجل .

نلاحظ تلك الأعصاب الظاهرة على سطح جلد أيدي الرجل في إحساس بالومن والدهر والمقاومة .

ونراه لم يعطى التفاصيل المحددة للنسب التشريحية صراحة ولكنه أوحى إليها من خلال تأثيرات اللون المعبر المتداخل فجاء التعبير أقوى وأشمل ومصعدا باستخدام اللون وإمكاناته إلى أقصى درجة .

ونرى اللون الأخضر الباهت والبنفسجى وبقايا من الأحمر لهم الغلبة على التكوين مع ظلال سوداء وبيضاء .

ونرى الفنان قد أعطى الفراغ الكوتى نفس التنويعات والحركة الديناميكية المتداخلة فى الجزء الأعلى الأيمن من التكوين الفنى العام للوحة . فأتى الفنان بتكوين فنى عام قوى من الناحية البنائية واللونية تدفع المشاهد بالإحساس بالشحنة الانفعالية داخل البناء الفنى للوحة وتحمته على استيضاح تفاصيل الأسلوب الفنى الذى نفذت به تلك اللوحة .



- لوحة (اللاجئ) ١٩١٦
- ١٩١٧
- ١٤٥×٩٤ سم
- ميونيخ
- أوسكار كوكوشكا
- شكل (٤٤)

أنتج كوكوشكا لوحة (اللاجئ) فى الفترة (١٩١٦-١٩١٧) وهى المدة التى قضاهـا للنقاهاة فى دريسدن بعد تطوعه فى الخدمة العسكرية عند اندلاع الحرب العالمية الأولى وأصيب إصابة خطيرة فى رأسه وصدره سنة ١٩١٥ وبعدها مكث فى دريسدن للنقابة وأنتج لوحات هناك لها المزاج العصبى والقلق الكئيب نتيجة لمرضه .. وقد نجح فى عرض صراعاته ومخاوفه وهواجسه مثل لوحة (اللاجئ) ويقول هو نفسه عنها

لمؤرخ الفن (الفينيس هانز - H. Fietze)^(٧٩) (وكان هناك وقت عندما عرفت كيف أستحضر جوهر الشخص . ودعنا نقول « روحه » . بمثل تلك البساطة لدرجة أن الخط الرئيسى جعل الفرد ينسى مصادفات العناصر التى حذفت ... وقد نجحت فى ذلك فى بعض المناسبات .

وكانت النتيجة « شخص » بطريقة اللوحة التى يرسمها الفنان لصديق له من ذاكرته .. تكون أكثر حياة فى تأثيرها من المنظر الحقيقى له .. لأنها مركزة كما لو كانت بعدسة ولذلك تكون قادرة على الإشعاع . وما أفعله الآن هو أن أكون تركيبات من الوجه البشرى موديلات مثل الناس الذين يتصادف أن يحتكون بى لفترة طويلة الآن .. الناس الذين يعرفوننى ، والذين أعرفهم فى الداخل والخارج نتيجة لأنهم يترددون على مثل الكوايس .. وفى هذه التكوينات صراع قائم يعارض بعضه بصلاية مثل الحب والكراهية وفى كل لوحة أبحث عن (المصادفة) الدرامية التى سترتقى بالأرواح الفردية إلى رتبة أعلى إن اللوحة التى رسمتها فى العام الماضى والتى أعجبتك (اللاجئون) كانت من هذا القبيل ...) .

ورسم الفنان لوحته (المغامرون) بعد ذلك بنفس الأسلوب والإحساس فترى لوحة (اللاجئين سنة ١٩١٦-١٩١٧) ذات إحساس انقباضى واضح فى اللون ونظرة العيون المتسائلة فاللوحة عبارة عن رجلين وامرأة فى خلفية زراعية جبلية خربة ارتدوا ملابس فضفاضة مثنية أحدهم يطلق لحيته بمعطف أسود والمرأة ذات رداء أحمر تكشف عن صدرها والرجل الثانى يقف خلف الأول فى معطف مائل للأصفرار وأعصاب الأيدي نافرة وظاهرة على سطح جلد الرجل ذو اللحية وقد ممد يده اليمنى فى اتجاه المشاهد واليد اليسرى وضعها فى خصاصه وقد جلس جلسة غير مستقرة على سور حجرى أو حجر كبير ربما وأيضا المرأة وضعت ساق على ساق ويدها اليمنى ممتدة على ساقها اليمنى أما اليسرى فوضعتها فى خصرها والرجل الخلفى وضع رأسه إلى أعلى فى نظرة متسائلة .. الملاح للرجلين والمرأة ذات تعبير درامى قوى الملاح محددة ومكتبة ومركزة بواسطة اللون جميع التقاسيم فى الوجه أخذت درجة لونية مصعدة عالية تنم عن بصمات المأساة والمعاناة التى يعانىها أشخاص أوسكار كوكوشكا فى عالمه المأساوى السياسى الاجتماعى الذى تميز به بعد إصابته فى الحرب العالمية الأولى ومعاداته للنازية بعد ذلك بأعوام .

فأسلوبه فى اللون واضح بحيث نراه يصعد درجاته من خلال تنويهاات اللون بتدريجات متكررة فى دائرية رأسيا وأيضا وأحيانا مستخدما الأبيض والأسود فى تداخل مع اللون الأساسى وذلك واضح فى رداء المرأة الأحمر فى ظلال سوداء وبيضاء . وأيضا فى معطف الرجل الأسود والمعطف الأخضر ... وتلك العروق والأعصاب الظاهرة على سطح الجلد فى سمات أعمال كوكوشكا مثل أعمال (أوجين سخيلى ١٩١٨-١٨٩٠) الفنان الألماني - فنرى الخلفية وارتباطها مع أشكاله وشخصه فى ترابط لوني قوى فهؤلاء اللاجئين الذين أبعدوا عن ديارهم بالقوة أو بالاضهاد مرتبطين بالأرض والبيئة برغم ظروف الهجرة الإخبارية أنها خلفية مأساوية فى سماء ملبدة بالسحب وأشجار بعيدة وتلال حزينة وقد اضطف هؤلاء اللاجئين استعداد للصور التذكارية ربما أو لإعادة الذكريات أو للعودة لبلادهم والمقاومة المسلحة. ربما ... إنها نظرت ورويا كبيرة تتسع للعديد من الاحتمالات فى تلك العين الواسعة الساهمة والقسمات المجعدة المغرقة فى التفكير والذكريات البعيدة .

ونرى تلك الوردة الحمراء بجوار المرأة ، هل هى زهرة حقيقية أو جزء من رداء المرأة ... ونرى تلك الملابس الرثة التى كانت أنيقة وذلك واضح من رباط العنق وشكل شعر المرأة ... إنها ظروف الحرب ونتائجها السيئة على المجتمع من قتل وتشريد وهجرة إجبارية .

لقد وفق الفنان فى إعطاء الشحنة الانفعالية التعبيرية لطائفة من البشر ظهرت إلى سطح المجتمع نتيجة لمشاكل الحرب وويلاتها ..

* * *

٢ - ليونيل فينينجر (١٨٧١-١٩٥٦) :Lyonel Feininger

ولد ليونيل فينينجر فى نيويورك ١٧/يوليو سنة ١٨٧١ من أبوين ألمانيين هاجرا إلى أمريكا وكان يتكسبا من الفن الموسيقى .. وأرسل إلى ألمانيا لدراسة الموسيقى سنة ١٨٨٧ ولكنه اختار فن التصوير ويعتبر ليونيل فينينجر من الفنانين المعدودين الذين اعترفوا بأنهم تعبيريون .. وفى معرض رسالة إلى باول ويستهم سنة ١٩١٧ قال : (... إن كل عمل مفرد يصلح أن يكون تعبيرا عن حالتنا الشخصية الفكرية فى تلك اللحظة بالذات وعن

الحاجة التي لا مفر منها إلى التخلص بواسطة عمل إبداعي مناسب . فى الإيقاع والشكل واللون ومزاج اللوحة ...) .

وفى سنة ١٩١٩ توجه والتر جروبيوس الدعوة إلى ليونيل فينينجر للتدريب بأكاديمية الفنون فى فيمار ... وكان يبلغ الثامنة والأربعين عاما وقتها .

وكان قبلها قد لقي التقدير والاعتراف به كفنان مصور عندما أقام هيروارث والدين أول معرض لجميع أعمال ليونيل فينينجر سنة ١٩١٧ فى صالة (ايستريم) وكان يحتوى على ١١١ رسما زيتيا ... وكان وقتها فى السادسة والأربعين وفى سنة ١٩١٩ . ويعين أستاذا فى هيئة تدريس الباو هاوس Dau Hous فى وايمر .

وعرف فينينجر كفنان رسوم كاريكاتورية سياسية فى برلين وكان ينشر أعماله الكاريكاتورية فى المجلات الأسبوعية الفكاهية مثل Lustige Blettee والملحق اليومي Berbiner Iageblatt وبدأ يشعر بذهدة للرسم الكاريكاتورى منذ سنة ١٩٠٥ وقد كتب لزوجته (إننى فقط فنان على أى حال وليس فى النكات الحمقاء التى عرفت بها ...) وتأثر بمناظر بلدة وايمر وثوريخيا - عندما شاهدها فى سنة ١٩٠٥ ونراه فى سنة ١٩٠٦ - يذهب إلى باريس للمرة الثانية (الأولى عندما كان فى الثالثة والعشرين بمدرسة الفنون بباريس) - وينتظم فى مرسوم الإيطالى كولاروس Colarassi .

وتردد على مقهى (دوم - Cafe du Dime) وتقابل مع ماتيس ومول Moll وبيرمان Puermann وليفى Jevi واستمر فى باريس حتى سنة ١٩٠٨ ورسم مناظر من نورماندى والبلطيق والغابة السوداء ... وتوصل إلى وحدة بين الجسم والفراغ وتمسك (بالواقعية المعتادة) ... وأدرك أن (مايرى لابد أن يعاد تشكيله داخليا وبلورته ..) .

وعاد إلى برلين وحتى سنة ١٩١١ نرى أعماله متأثرة بأسلوبه الكاريكاتورى القديم .. وتأثر بالوحشيين فى استخداماته للون وأنتج لوحات صامتة عديدة .

وفى سنة ١٩١١ يذهب فى إحدى زيارته إلى باريس ويتقابل مع التكعيبين ويتأثر بأسلوبهم المركب من الإيقاع الشكلى واللون الموحى بالترديد الداخلى وخاصة الأسلوب البلورى والمنشورى وأنتج لوحات مثل (سباق الدراجات) سنة ١٩١٢ .

وفى سنة ١٩١٢ يتعرف على أعضاء جماعة (الجسر) ويصادق هيكل وشميدت روتلوف وكوبن .. وعرض فى إحدى معارض هيرواث والدين سنة ١٩١٣ ..

وقال عن هذا المعرض إلى كيوين (....) ولكن الشعور بالعمل على الآخرين .. كل منهم بأسلوبه يحاول أن ينفذ إلى أعمق شكل التعبير ، هو شعور منعش ...) . ونرى بعد ذلك تأثير دراسته للموسيقى وتشبعه بها من والديه ونفسه يذكر (أن لولا الموسيقى لما أصبحت رساما) .

وأنتج رسوما خشبية (حفر) فى تداخل متكرر غامض مخيف مثل ديكورات فيلم^(٨٠) (الدكتور كاريجارى) .

ونراه فى سنة ١٩١٦ ينتج لوحة (زيرخو الخامس Zerchow-5) وبها راحة وهدوء ونرى لوحة (المستحمون 2) سنة ١٩١٧ فنرى الفنان يؤتى بأسلوب تكعيبى تعبيرى وتفرد فى هدوء بسيط وسكون بعيد عن الحركة أو الإيجاء إليها من قريب أو بعيد وكذلك بقايا السفن تحولت إلى مسطحات هندسية متداخلة فى تآلف لونه يعطى الإحساس بالزخرفة الديكورية .

ونرى فى لوحة (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ تختلف كثيرا عن مرحلة سنة ١٩١٧ حيث نرى من أهم أعماله لوحة (جسر ٣) سنة ١٩١٧ ذات الإحساس التكعيبى والخطوط الحادة والظلال السوداء القائمة والتداخل المساحى المتردد بين المثلثات والدوائر والخطوط المنطلقة فى امتداد لا نهائى خارج إطار التكوين الفنى معطى إحساس بالانطلاق والتصارع بين المنازل فى الجانب الأيمن العلوى وثنايا الكويرى الدائرية السفلية وسطح الجسر عبارة عن ثلاث مساحات لونية متوازية بادئة من قاعدة مثلثات. ومتجهة خارج إطار اللوحة معبرا عن العبور إلى عالم آخر .. وتبدو الهارمونية الموسيقية واضحة فى لوحة (جسر - ٣) والتركيب المساحى واللونى فى تداخل معطى الإحساس بالحركة الداخلية للوحة .

ونرى ليونيل فينمجر ترك الباوهاوس فى (داتو) عام ١٩٣٣ وفى سنة ١٩٣٦ يكون جماعة (الأربعة الزرق) مع كاندنسكى وبول كلى وجوالنيسكى وتعرض أعمالها فى ألمانيا وأمريكا .

وفى سنة ١٩٣٨ يترك ألمانيا لأسباب سياسية (لمطاردة النازيين له) إلى نيويورك مسقط رأسه ويتوفى فى ١٣ يناير سنة ١٩٥٦ هناك .

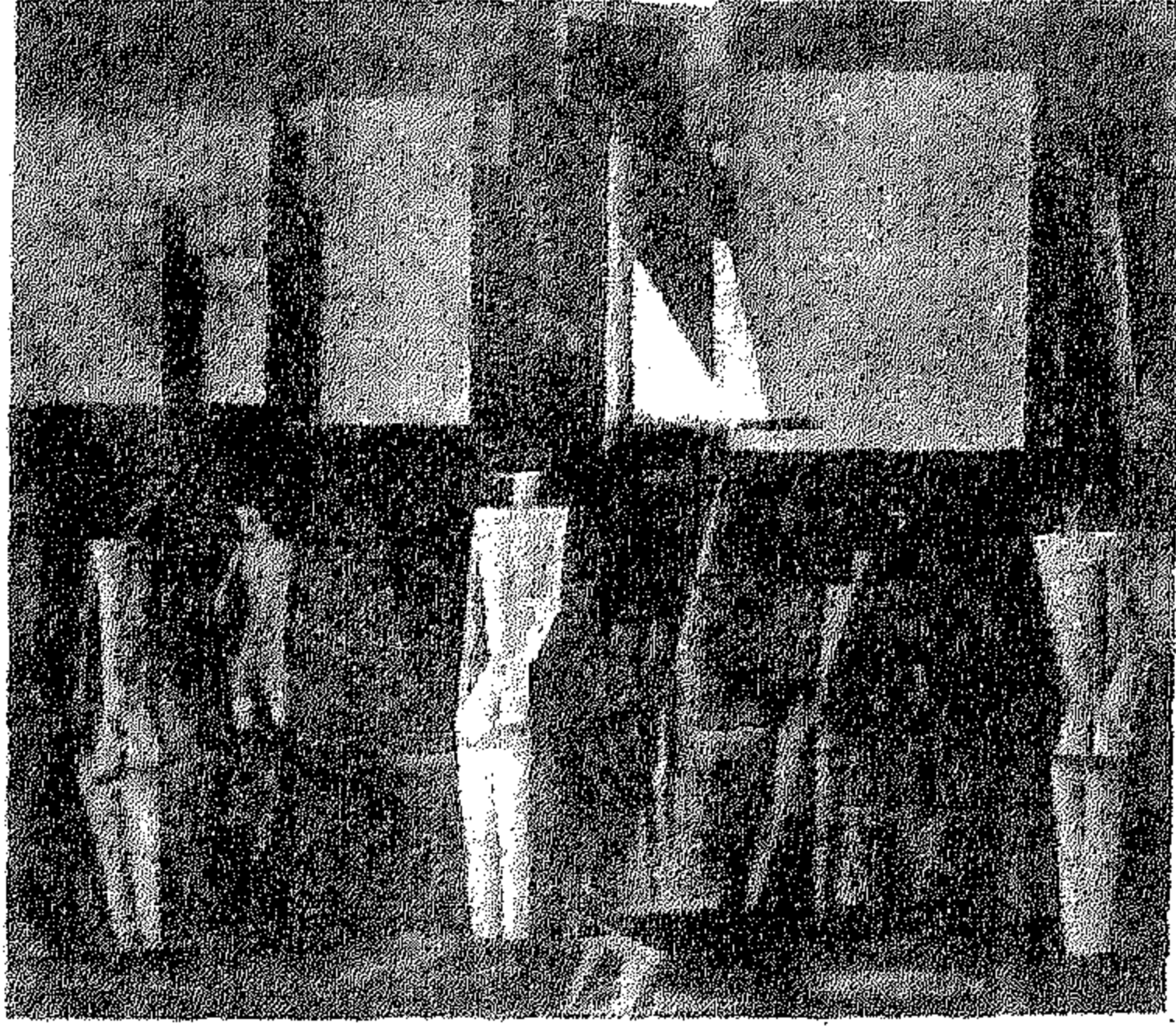
مجداف السفينة البخارية

١٩١٣ - ١٠٠,٥ × ٨١ سم - زيت على قماش - ليونيل فيننجير

أنتج ليونيل فيننجير لوحته (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ بعد عودته من باريس ومقابلاته للتكعييين هناك واهتم بالتكوين المنشورى للوحاته وأنتج لوحة (سباق الدراجات سنة ١٩١٢) .

وبعد عودته لألمانيا يتقابل مع جماعة (الجسر) ويصادق هيكل - وشميدت روتلوف ويتعرف على كوبين .

نراه فى تلك الفترة التى يبحث فيها عن التركيز الفنى بعكس التكعييين الذين كان هدفهم من التبسيط هو تشريح الأشياء وردها إلى أصلها الأساسى ... وبذلك نراه ينتج لوحة (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ برويا تجريدية وأسلوب تكعيبي تعبيرى ذات ألوان هادئة مسيطرا عليها فى بساطة فى تكوين مساحى بنائى بسيط يتوسطه دائرة يبدو منها منتصفها وفوقها مساحات من المستطيلات والمربعات والمثلثات المنشورة وأسفلها خطوط متصارعة متداخلة فى اتجاه أفقى ومثلثى أحيانا ... معبرا عن حركة (ترويين) أو مجداف السفينة الدائرى داخل الماء وما يفعله أثناء حركته من تغيرات فى سطح الماء الساكن فيحوّله إلى حركة ديناميكية سريعة حاول تسجيلها الفنان بمقدرة تركيزية وبأسلوب تكعيبي مستخدما ألوان بسيطة هى الأخضر والأصفر المشوب بالأخضر وأيضاً مستخدما ظلالا سوداء بسيطة جدا ومكثرا من استخدام الأبيض معطيا هدوءا وراحة وبهجة داخل التكوين بعكس ما أنتجه فى فترة بعد الحرب حيث نلاحظ الإكثار من الظلال السوداء الداكنة خلف مفردات تكوينه مثل لوحة المستحمون - ٢) شكل (٨١) سنة ١٩١٧ ولوحة (زيرخو الخامس) سنة ١٩١٦ ... فنرى الهدوء والتفاؤل واضح فى لوحة (مجداف السفينة البخارية سنة ١٩١٣) ذات الأسلوب التكعيبي التعبيرى برويا تجريدية لونية بسيطة .



(المستحزون - ٢) ١٩١٧
 - ٨٥ × ١٠١ سم - لندن - مجموعة
 (هارى فولد) - ليونيل فيننجر
 - شكل (٤٩)

يقول ليونيل فيننجر : (إننى لا أفترض أننى سأمثل الموضوعات البشرية بالمعنى العادى فى لوحاتى .. ولكن من ناحية أخرى فإن الإنسانية هى الشيء الوحيد الذى يحركنى فى كل شيء - فبدون المشاعر الإنسانية الدافئة لا يمكنى أن أعمل شيئا) .

تلك بعض آراء حول تمثيل الشكل البشرى وأثره على أعماله التى يستمد منها من الشكل الإنسانى فنراه يتأثر بالمدرسة التكعيبية والتجريدية اللونية نتيجة لمشاهدته أعمال المدرسة الفرنسية وزيارته لباريس .. وأدرك أن (ما يرى لابد أن يعاد تشكيله داخليا وبلورته ..) .

فنراه يعيد تشكيل الجسد البشرى فى خطوط هندسية حادة ومرنة فى تداخل مع الخلفية وتآلف مستخدما سكين المعجون المليئة باللون وبقاياها معطيا ملمسا لونيا مميزا لأعماله فنرى فى لوحة (المستحزون 2) عام ١٩١٧ - قد بسط أجساد الأشخاص فى لباس البحر فى خطوط مستقيمة غالبا منحنية ببساطة ليظهر تفاصيل الخصر والجذع وقد توصل فى هذا إلى تجريدية برويا تكعيبية لأشخاصه فنرى بقايا السفن والقوارب تحولت إلى مثلثات فى أعلى التكوين ومستطيلات ومكعبات وأجساد المستحزون على الشاطئ تداخلت مع أخشاب السفن ورمال الشاطئ تحولت أرضية مسرحية .. فى لوحة (المستحزون ٢) تأخذ الاتجاه المسرحى الزخرفى الواضح من اللون وتبسيط الجسد البشرى لدرجة إلغاء الحركة أو الإيحاء بها فى أعماله ، فى هدوء ساكن أفقد اللوحة الحيوية والإحساس الانفعالى

بها وأعطى ظلالاً سوداء خلف أشخاصه في محاولة لتحطيم الخلفية وإخفاء تفاصيل الجسد البشرى متأثراً بفترة الحرب وما تركته عليه من آثار نفسية مقلقة .

فنرى اللون الغالب هو الأخضر ودرجاته مع تنويعات من البرتقالي والبنى المشوب بالأزرق والأخضر مؤكداً التناقض اللوني. المنوع باستخدام مساحات بيضاء وظلال كثيفة سوداء داخل التكوين الفني العام للوحة . التي اختفت منها الحيوية وأصبحت كخلفية ديكورية باردة .

٣ - ألفريد كوبن (١٨٧٧-١٩٥٩) Alfred Kubin

ولد ألفريد كوبن في ليمرترس بألمانيا في العاشر من أبريل سنة ١٨٧٧ عمل لفترة كرسام في المجلات الألمانية .

فتراه يشترك في المعرض الأول لاتحاد الفنانين الجدد بميونخ عام ١٩٠٩ بسبعة أعمال وهي عبارة عن لوحات غير ذات موضوع متأثراً بما رآه تحت المجهر لبعض الكائنات والأملاح والأخشاب والأوراق والنبات ... وكان من ضمن المعارضين في هذا المعرض كاندنسكى وجابريل مونتر وجولنسكى ... وفنانون آخرون .

وفي سنة ١٩٠٩ نرى كوبن يؤلف رواية (الجانب الآخر) وهي التي أعطته الفرصة للمشاركة في الفن التقدمي في ذلك الوقت مما أعطاه الفرصة في المشاركة في المعرض الثاني للفارس الأزرق وأيضاً عن طريق صداقته مع كاندنسكى نراه يشترك في معرض (الهير بستسالون) تحت رعاية مجلة (العاصفة) .

ونرى أسلوب ألفريد كوبن قريب في إحساس الفنان أوديلون ريدون (١٨٤٠-١٩١٦) ... ونراه يؤتي بلوحات مليئة بالرعب مثل (رقصة الموت سنة ١٩٢٥) ولوحة (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) ونراه يتأثر بخيالات (دمييه) ورسوماته عن (دون كيشوت) .

وفي لوحة (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) أتى بعالم أسطوري متداخل في الإضاءة واللون الأخضر الهادي مع ساحر الثعابين والإنسان الذي تحول إلى ثعبان في تكوين فني دائري بسيط رائع معطى إحساساً بالتعبيرية البسيطة في كهف خرافي لهذا الساحر الذي تتراقص على أنغامه أربع حيات تبلى ضعف حجمه وهو منزو في ركن من الغرفة الكهفية ولكن مسيطر عليها بذلك المزمار المنطلق في منتصف تكوين اللوحة .

فأتى الفريد كوبن (بتعبير ملء بالقوة لما هو ضرورى) مثلما جاء فى بيان صادر من اتحاد الفنانين الجدد بميونخ وهذه الفقرة المقصود بها أعمال (الفريد كوبن) .
وينتج كوبن ملصقات للفارس الأزرق حفر على الخشب عديدة عام ١٩١١ .
ونرى الشاعر ماكس دوشندى يرسل خطاب للفريد كوبن بعد قراءة كتابه (الجانب الآخر) ومشاهدة أعماله فى معرض اتحاد الفنانين الجدد وجماعة الفارس الأزرق فيقول:
(^{٨١})... لأن هذا العصر الحديث تحول إلى فوضى فى نظرك، وجميل أن نرى ونشم ونتذوق... إن عصر الدقة العملية والإحصاءات والسجون التربوية والبعد عن الله تحول إلى وحشية نفعية بإلهاماتك الذكية، والتصوف، والعنكبوت العملاق الذى سحق حتى الموت يهبط الجدران إلى منضدة التشریح ويرقد كظل لا يدرك أويلمس بين الملقط والمجهر...).

وقبل الحرب فكر (ماك) فى مشروع رسم أجزاء من الإنجيل وأرسل خطاب إلى الفريد كوبن بذلك وقال إن المساهمون فى المشروع بول كل و كوكوشكا وكاندنسكى ... ولكن ظروف الحرب حالت بينهم وبين التنفيذ .

ويزور باريس فى سنة ١٩١٤ ويشاهد المدرسة الباريسية ويتأثر بها ومنذ سنة ١٩٢٤ يستقر فى سويسرا .

وفى سنة ١٩٣٠ يعود للعمل فى أكاديمية باريس للفنون ويتوفى فى العشرين من أغسطس سنة ١٩٥٩ فى (زويكيلدت) .

(ساحر الثعابين) ١٩٠٨ - ١٩٠٩
٢٧,٣ - ٢٣,٧ سم - رسم مائى ملون
- الفريد كوبن
- شكل (٤٦)



لوحة (ساحر الثعابين) سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ذات رؤيا خيالية أسطورية متأثراً بأعمال الفنان الفرنسي (هنرى دوميه) ولوحاته عن (دون كيشوت) .. وأيضاً بعوالم الفنان الاسباني (جويا) .. فترى لوحة (ساحر الثعابين) أتت بأسلوب خيالي فالرجل ينفخ فى مزماره وقد تكبوم فى نهاية الحجرة وتحيط به أربعة من الأفاعى الكبيرة الحجم تتراقص على أنغام مزماره تلك الأفاعى التى تبلغ ضعف حجم الساحر فى حجرة مغلقة أبوابها ذات انحناءات قديمة وحوائطها متهالكة داخل قبو معتم .. يقوم بالسيطرة على الأفاعى والثعابين ونرى الفنان استخدم اللون الأخضر الداكن بدرجات متفاوتة مع البنى الفاتح معطياً مركزاً للتكوين الفنى فى جسد الساحر الجالس وظله خلفه على الجدار فى خلفية ذات درجة لونية فاتحة معطياً له مركز هاماً فى التكوين وبجواره ذلك الثعبان البنى اللون فى حركة دائرة إنسيابية .. ونلاحظ الخط فى تلك اللوحة يعطى إحساس بالانسيابية والمرونة الآتية من أشكال الثعابين المنتصبه فى دائرية مائلة وأيضاً جسد الساحر نفسه أخذ شكل الثعابين فى اسطالة أطرافه وانحناء جسده فى وضع متردد ومتماثل مع اتجاه حركة الثعابين الدائرية فى ترديد مع القبو الدائرى للحجرة .. ونلاحظ ذلك المزمزم المستقيم الأفقى الذى يعطى شىء من الاتزان مع الرأسيات والاتجاهات الدائرية فى التكوين .

فلوحة (ساحر الثعابين) بها تأثيرات من الفنان الفرنسي (أوديلون ريدون ١٨٤٠ - ١٩١٦) ذا الاتجاه السيريالى فى الفن الحديث .

فالرعب يخيم على أعمال الفريد كوبن متأثراً بشيئياته التى كان يشاهدها تحت المجهر .. وخلط بين رؤياه المجهرية وبين هواجسه داخل أعماله الفنية بتعبيرية ذاتية واضحة السمات .

(٤) لدويج ميدنر (١٨٨٤ - ١٨٦٦) Ludwig Meidner

ولد لودويج ميدنر فى ١٨ أبريل سنة ١٨٨٤ فى (برنستاد - بسيليزى) بألمانيا وينضم إلى قائمة الفنانين الألمان المنعزلين عن تجمع معين أو اتحاد ثابت فنراه مغموراً فى الذاتية حتى فى حياته وأعماله الفنية .. وقد أكمل دراسته الفنية فى أكاديمية برسلو من سنة ١٩٠٣ - ١٩٠٥ ونراه يعمل فى الصحافة فى برلين وفى تصميم الأزياء .

وفى سنة ١٩٠٦ يذهب إلى باريس نتيجة لمنحه دراسية مالية للدراسة فى أكاديمية جوليان .. وتعرف على مودليانى Modigliani وشارك فى صالون الخريف سنة ١٩٠٧ بباريس . وعاد إلى برلين سنة ١٩٠٧ - وشاهد فى ١٩١١ معارض التكعيبون والمستقبلون وتأثر بأعمال ديلونى ونراه ينتج أعمالاً أدبية مفرقة فى الذاتية .

وفى سنة ١٩١٣ ينتج لوحات تحمل (منظر طبيعى للرؤيا) بإيقاع متوتر ومشاهد للكوارث والزلازل وكسوف الشمس وانهيار المباني والحرائق والخرائب .

وفى هذه الفترة من سنة ١٩٢١ إلى سنة ١٩٢٣ ينتج ميدنر أعمالاً ذات قيمة تشكيلية تعبيرية ذات أحاسيس داخلية ذاتية كما كتب عنه ويلي وولفرادات W. Wolfradt سنة ١٩٢٠ (٨٢) كل ما يفعله هو تعبير ثوران ، انفجار ، هذه هى أقوى فوهة بركانية لتلك الفترة تلقى بحجم برؤيا فى انفجارات لا يمكن التنبؤ بها وبقوة لا تقاوم وفى الازدياد القاسى للنار الداخلية . ربما لا يكون هناك فنان آخر اتجهت يده بإرادة أن يعطى الموهبة مثل اللسان الناطق بالانفجار والتوتر لدوافعه الروحية وطاقاته الغاضبة ويقذف ما بداخله على الورق ولوحاته القماش ، مثل ميدنر .. إن العاطفة العنيفة تكشف عن نفسه . والوحشية فى الفهم التى تشبه الهجوم المفاجئ ، والتبديد المبهج الذى تصحبه قوة تشنجية ، والقلب المتعارف جيداً مع الحاجات الدافعة العنيفة الوجدانية ، وكل هذا ، يلتهب ويلقى ببريقه إلى وجه المشاهد بقوة خارقة .. ومرة بعد مرة تتفجر موهبته البكر الصلبة لشخصيته الخجولة المائلة إلى الزوايا وتتكشف للنظرة المأخوذة .

واستمر لودويج ميدنر فى العمل الفنى والأدبى بطريقته الذاتية البعيدة عن الخلافات الفنية والتجمعات والبيانات حتى سنة ١٩٢٣ تقريباً توقف كفنان تعبيرى منتج وعبر عن ذاته وخلاجاته لمدة عشر سنوات متتالية .. وذلك الذى جعله بعيد عن الإحساس بالغربة داخل مجتمعه .. بعيداً عن التيارات بجميع أشكالها المتنوعة .

وبعد عام سنة ١٩٣٥ يفتح محلاً تجارياً للرسم الزيتى وأدوات الهندسة المعمارية فى برلين .

وفى عام ١٩٣٥ ينتقل إلى (كولون) .. ويعمل أستاذاً للرسم فى المدرسة العليا اليهودية هناك .

وفى عام ١٩٣٩ يسافر إلى إنجلترا .. ثم يعود إلى ألمانيا فى عام ١٩٥٢ . ويتوفى فى الرابع عشر من مايو عام ١٩٦٦ فى Parmstadt (برمستادت) .



(منظر طبيعي للرؤيا) ١٩٣١
 - ٨٠×١١٦
 - المعرض القومي - برلين
 - لودويج ميدنر - شكل (٤٨)

لوحة (منظر طبيعي لرؤيا) ذات إحساس مشحون بالخوف وإيقاع جارف وتوقع مسبق لكوارث المستقبل في رؤيا شديدة الخوف من الانفجارات البركانية أو الذرية فنراه يحطم كل شيء في اللوحة بأسلوب منشوري حاد فالمنازل تأخذ أشكال مضغوطة والسماء ملئت بالانفجارات الغير معروف مصدرها والبشر في حالة فزع وهلع شديد فنرى التكوين العام عبارة عن سماء مليئة بالانفجارات المصحوبة بدخان أبيض كثيف والأرض والمنازل والمنشآت عليها قد ضغطت وانهارت في اتجاهات حادة مخيفة حتى الاتجاه الأرضي الأفقي السفلي انحرف في شكل انهيار لقشرة الأرض .. فالخطر في السماء وعلى الأرض أنها رؤيا رهيبة لدمار العالم كما رآها الفنان من خياله المتوقع لنشوب الحرب العالمية الأولى وما سترتب عليها من ويلات ودمار وخرائب ونراه ينتج أكثر من لوحة تحت مسمى موضوع داخل (منظر للرؤيا) فنرى في لوحة أخرى مشهد مصرع رجل عارى الجسد على قمة تل خربة وحوله بقايا نيران وأسفل التل تبدو العمارات الشاهقة ممسكة بها النيران والشمس في طريقها للغياب من جراء سحب الانفجارات الدخانية الرهيبة وقد صور هذه اللوحة من مسقط منظر علوى من زاوية جانبية .

إنها ثورة وتأجج ذلك الفنان المنطوى على ذاته على سطح أعماله الفنية .

(صورة ذاتية) ١٩٢٣ - زيت على
قماش - ٢٧,٥ × ٢٩ متحف سيرلاندا
- المعرض الجديد
- لوديج ميدنر
- شكل (٤٧)



نلاحظ في اللوحة الشخصية لوحة الفنان نفسه تلك الملامح المبهجة الواضحة على محياه بأسلوب لوني غاية في القوة التعبيرية في إستخدامه الألوان البرتقالية الدافئة مع خلفية ذات ملمس لوني خشن مائل بالأخضر والبنى مع رباط عنق أخضر وقد أكد الملامح الباسمة باستخدامه الأبيض للعينين الواسعتين والفم الباسم ذو الأسنان اللامعة وياقة القميص الأبيض مع الأسود والحوارب والشارب وبقايا خصلة شعره من تحت القبعة ذات الإطار الأسود الناتج عن الظل الداخلى لها .

بالصورة الذاتية للفنان تعبير عن حالة المرح البادية على شكل الفنان والسعادة الواضحة فى تعبيرية صادقة ذات شحنه انفعالية معبرة عن شخصية الفنان الذاتية كما تنم عنها ملامحه الواضحة فى الصورة متأثراً بلوحة (توة - باجيت) سنة ١٩٢٠ للفنان الأسباني (جويلا) .

فاللوحة الذاتية للفنان (لوديج ميدنر) ذات أبعاد نفسية واضحة من اتجاه نظرة العينين مع الابتسامة العريضة مع بقاء وضع إنسان العين فى اتجاه علوى .. فى تعبيرية عن لحظة معينة رسمت فيها هذه اللوحة أن الصورة مسجلة بطريقة توحى بحياة وحركة ملامح الشخص المرسوم داخلها .. فى قوة تعبيرية واضحة من المقدرة على السيطرة على القيم اللونية معطياً الملامح البشرية أبعاد تعبيرية عالية .

(٥) إيجون سخيل (١٨٩٠ - ١٩١٨) Egon Schiele

أتم دراسة أكاديمية الفنون في سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩٠٩ وتأثر بأسلوب جوستاف كليمت .

وسخيل من مواليد فيينا ١٢ يوليو سنة ١٨٩٠ وعرض سنة ١٩٠٩ أعماله في فيينا عندما كان طالبا في أكاديمية الفنون وكان متأثر بأفنانوب كليمت وكوشكا وكان دائم الشكوى من وجوده في فيينا وراغب دائما للرحيل إلى برلين^(٨٣) (أمل لو استطعت أن أغادر فيينا في الحال . كم هي كريهة .. كل فرد يحسدني ويريد أن يحطمني) .

ونراه يشترك في معارض في ستكهولم وأمستردام وكوبنهاجن بالنمسا في سنة ١٩٠٩ .

وفي سنة ١٩١١ ينضم كعضو في جماعة ميونخ (سيما) مع كل من الفريد كوبن وبول كلي - ونراه يؤسس (مجموعة الفن الجديدة) في فيينا سنة ١٩١٠ مع بيسكا Peschka وجاتريسلو Gutersloh وفيستور Foistauer .

وفي سنة ١٩١٢ نراه يشارك في معرض (السوند رند) في كولون وأيضا يشترك في معارض اتحاد الفنانين الجدد بميونخ .. وعرض في دريسدن وبرلين وشتوتجارت ويرسلو وهامبورج وهاجن (متحف الفولكلوانج) .

وفي سنة ١٩١٢ يتم القبض عليه بتهمة لوحات إباحية جنسية .

وفي سنة ١٩٧١ يؤسس مع جوستاف كليمت (صالة الفن) تلك الجماعة التي أهدافها منع هجرة المواهب خارج النمسا والبقاء داخلها لنهضة البلاد وينتج في سنة ١٩١٧ لوحة (عناق) ، ولوحة (العائلة سنة ١٩١٧) . في أسلوب هادىء بعيد عن التشنج الخطى المميز لأعماله والواضح في الخط الخارجى لأشخاصه وذلك واضح في لوحته (صورة شخصية سنة ١٩١٠) فالأعصاب مشدودة والأطراف ملوية والأضطراب واضح بشكل مفرع على جميع أجزاء الجسم والتركيب التشريحي الداخلى مشوه بإحساس مؤلم تجاه العالم الخارجى حتى الملامح تصرخ في وجه المجتمع .

ولوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) .. رسمت بنفس الإحساس المترابط بين فكرة الحياة والموت والظروف المهددة للواقع المرئى أمامه .

وقال هو نفسه^(٨٤) (إننى إنسان ، إننى أحب الموت وأحب الحياة) ورسم بعض الموضوعات الدينية بنفس أسلوب لوحة سكرة الموت (وقبل وفاته بعامين تنشر مجلة (العمل) بيرلين تحقيقاً فنياً عنه فى سنة ١٩١٦ ونراه بعد سنة ١٩١٠ يتخلص من تأثير أستاذه جوستاف كليمت وينفرد بأسلوبه الشخصى الباحث عن حقيقة الوجود بين الحياة والموت بعيداً عن أى تداخل فى خلفية اللوحة مع أشكاله والإنسان هو محور موضوعاته وأفكاره وخطوطه المتوترة المفرطة .. ونراه يتحدث عن الفن بمناسبة تأسيس (مجموعة الفن الجديدة) فى فيينا سنة ١٩٠١^(٨٥) (الفن هو دائماً نفس الشيء : الفن . لذلك فليس هناك (فن جديد) ولكن هناك فنانون جدد . حتى أن دراسة لفنان جديد هى دائماً عمل فنى ، إنها قطعة من نفسه الحية . إن الفنان الجديد لابد أن يكون هو نفسه بلا شروط ، لابد أن يكون مبدعاً دون أن يحتاج إلى بقايا التقاليد والماضى ، لابد أن يكون له فى نفسه الأساس الكامل والسريع الذى يبنى عليه) .

ونراه ينتج آخر لوحة زيتية له (العائلة) سنة ١٩٧١ وعرضت فى المعرض الرسمى فى فيينا سنة ١٩١٨ ويتوفى فى الثامنة والعشرين من العمر فى ٣١ أكتوبر سنة ١٩١٨ .

صورة شخصية سنة ١٩١٠

- رسم بالقلم على التاميرا

- ٣٦,٩ × ٥٥,٨ سم

- الباريتانا - فيينا

- إيجون سيخيل

- شكل (٥٠)



لوحة (صورة ذاتية للفنان) سنة ١٩١٠ نفذها بالقلم الحبر ممزوج بألوان التاميرا فى خطوط قوية حادة عصبية فنى جسد الفنان قد شدت عضلاته وأعصابه ظهرت على سطح الجلد فى تعبيرية قوية ونرى وضع الجسم وتعبيره عن حركة ذراعه الأيمن فى

انشاء واضحة والذراع الأيسر التوى خلف الخصر وظهرت أطراف أصابعه تحاول تمسك بالذراع الثانى فى وضع مؤلم كما لو أن الفنان فى هذه اللحظة يعانى من آلم مبرحة فى جسده جعلته يتحرك بطريقة عصبية تشنجية وتلك الملامح الانقباضية المتألمة على وجه الفنان والواضحة فى وضع فمه وعينه وانشاء رقبته فى ألم ظاهر - وتلك الخطوط المميزة لتشريح صدره ومعدته وعضلاته فخذه .

كما نلاحظ ذلك الانحراف فى الخط ونسب التشريح الواضحة فى استطالة ذراعه المثنية إلى الأمام بالنسبة لجسده وذراعه الأخرى ، وكذلك نلاحظ الخط المعبر عن الجسد الضعيف الواهن وضعف الجزء العلوى من ذراعه الجزء السفلى (الساعد والكف) فى تعبير عن ضعف إرادة الإنسان تجاه قدره والقوى المعادية له .. وذلك الإحساس المتألم تجاه المجهول الذى يؤلم البشر ولا يمكن رؤيته سواء كان المجتمع أو المرض أو الخوف من الخطر الداهم للبشرية فى كل لحظة .

وذلك واضح فى الخط التشريحي القوى المعبر عن حالة الألم والمأساة التى يعيشها جسد ووجدان ذلك الإنسان المرسوم فى اللوحة والواضحة أيضاً على خصلات شعره المشراية فى فزع واضح وألم .. كما لم ينسى (إيجون سكيل) أن يعطى الأسلوب الذى طالما سبب له المتاعب وهو إبراز الأعضاء التناسلية عند الشخص المرسوم .. ذلك الأسلوب الذى يساعد الخط المتوتر العصبى والحركة المتشنجة فى إظهار الحالة النفسية الذاتية له فى تعبيرية واضحة المعالم من تحريف الخط والنسب التشريحية فى تحديد خطى متوتر وفى تناغم بين سمك الخطوط فيما بينها بدرجة تعطى القيمة الانفعالية الواضحة فى التوتر والألم .. كما نلاحظ الساق اليمنى فى عضلة الفخذ قد جرد الإنسان من سطح جلده وأظهر عضلاته مشرحة واضحة كما لو أنه أجريت له عملية جراحية .. واستطالة الأصابع المتشنجة فى عصبية واضحة تشبه أسلوب إظهار الأعصاب بارزة عند ابن بلده الفنان (أوشنكار كوكوشكا) فى أعماله بعد الحرب العالمية الثانية .

مؤلفى أن لوحة (صورة ذاتية للفنان) ١٩١٠ تعبر عن حالة الأنفعال والأضطراب العصبى الذى لازمه فى تلك الفترة التى كان يكره وجوده فى بلده فيينا ويريد الذهاب إلى بيرلين .

(سكرة الموت)

١٩١٢ - ٧٠٨٠ سم

- متحف ستاج الحديث

- ميونخ

- إيجون سخيل

- شكل (٥١)



لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) لإيجون سخيل هي من المرحلة التي تخلص نسبياً من تأثير أستاذه وصديقه الفنان كليمت (الذي درس له في أكاديمية فيينا للفنون في الفترة (١٩٠٦ - ١٩٠٩) وبعد ذلك في سنة ١٩١٠ نراه ينتج لوحته الشخصية (بوتريه شخصي) في فراغ بلا أى خلفية وأيضاً في لوحته (سكرة الموت) سنة ١٩١٢ يبعد عن إشراك الطبيعة في جميع عناصره في أعماله فالإنسان هو بمفرده موضوع أعماله ومأساته العصبية الحادة الواضحة في حالة تعذيب دائم أطرافه مشدودة ومفككة وملتوية ذا أصابع طويلة كأفرع الأشجار اليابسة .

ففى لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ذات رؤيا مؤلمة حزينة يصور فيها الفنان حالة الاحتضار لدى شخص قد رقدت له الأخيرة وأغمض عيناه في استسلام واضعاً أصابع يديه فوق بعض على صدره يرفق شديد يكاد يتلامسا فقط ونراه نائم في وضع محوري مع اتجاه تكوين الصورة معطياً إحساس بعدم الاتزان أو حالة الاحتضار أو الغيبوبة المميتة . ويقف أمامه شخص آخر شديد الشبه به وإن كان مطابقاً له في وضع مشابه لوضع يديه ولكن الأصابع بعيدة قليلاً ونرى قبعة صغيرة على رأسه وله لحية أما الراقد فبدون لحية ذلك هو الفارق فقط هل يقصد الفنان هنا أنه (القرين) أم شقيق المحتضر أو هو ذاته ينعى نفسه قبل الممات إنها أسئلة ليست لها إجابة واضحة في رؤيا غاية في الألم وتعبير مشحون بالدراما الإنسانية في حالة الموت والحياة .

ونرى الخطوط المحددة للملابس وأغطية السرير السوداء ترسم التفاصيل كما لو أنه يوضح رسم أحيائي عن تكوين معدة . إنسان . الخطوط الرفيعة ، والسميكة التي تسير على الأشكال بحرية واطلاقة داخل التكوين تعطى الإحساس بالتداخل والتسطيح .

كما نلاحظ الزاوية المنظورية للتكوين فالفنان أعطاها النظرة المنظورية العلوية كمسقط رأسى لما يحدث فى غرفة الاحتضار من أعلى فنرى الرجل الواقف أمام المحتضر كما لو أنه التصق بأرضية الغرفة ويده اليمنى إنشنت بشكل مسطح معطيا إحساس بالطقوس الهكنوتية لحالات الموت المتوقعة ومراسيمها الجنائزية المتعارف عليها فى بيئته .

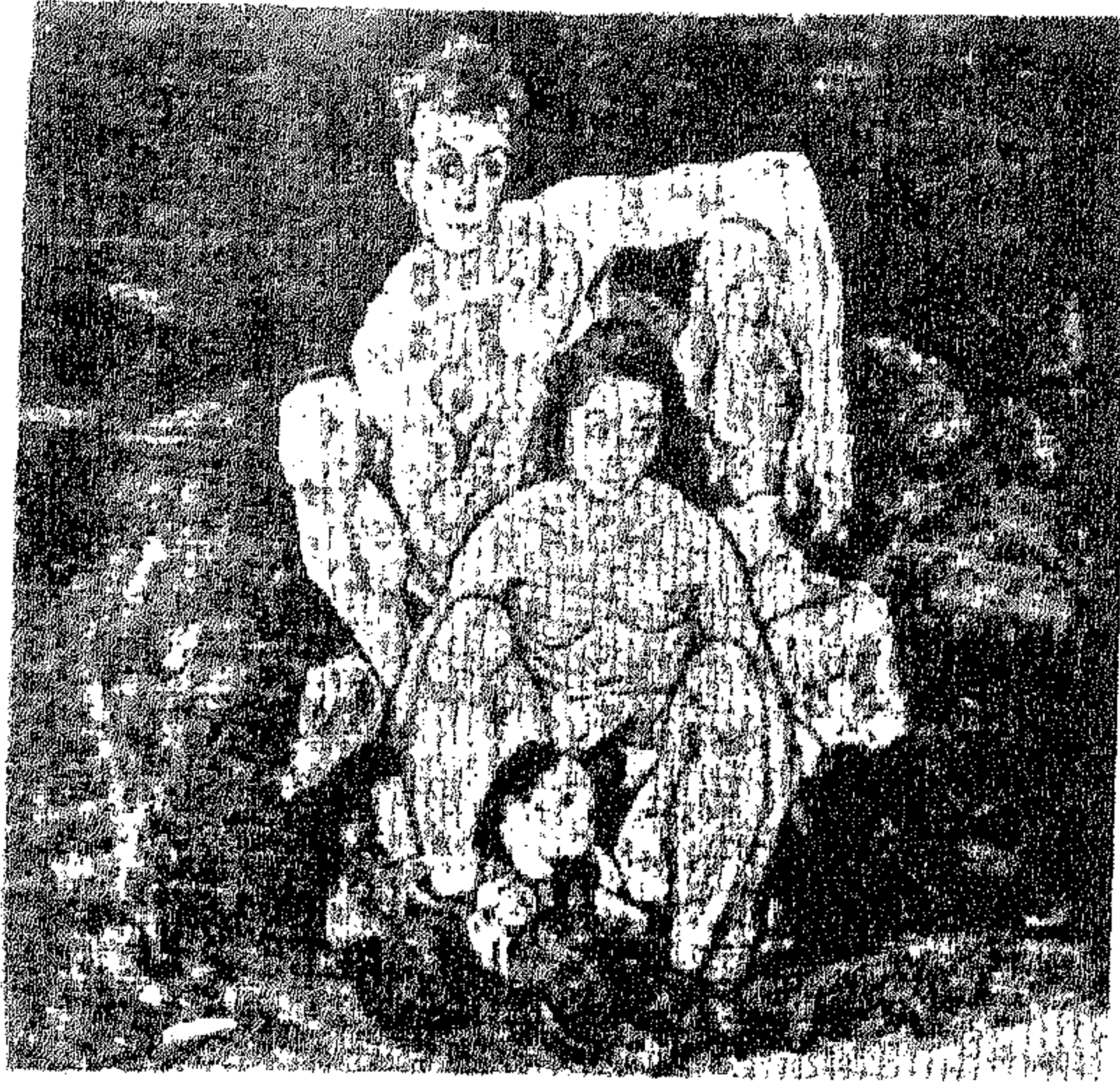
فنرى الفنان بالتكوين الفنى العام والأسلوب المتميز له من خط متوتر قوى متحرر واتجاه زاوية التصوير أعطى الشحنة الانفعالية الانقباضية لحالة من حالات الحقيقة المطلقة فى الحياة وهى (الموت) معبراً فى ذلك عن أبعاده الذاتية فى حبه للموت مثل حبه للحياة كما ذكر هو شخصياً (إننى إنسان .. إننى أحب الموت وأحب الحياة) ..

(عناق)

١٩١٧ - ١٧٠ × ١٠٠ سم - فيينا - إيجون سخييل

لوحة (عناق سنة ١٩١٧) لإيجون سخييل ذات أسلوب هادئ بالنسبة لأعماله السابقة على الحرب والتي عاشها فى فيينا مثل لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ولوحة (صورة ذاتية سنة ١٩١٠) وأيضاً بعيداً عن لوحاته العارية المثيرة جنسياً والتي بسببها سجن بتهمة إنتاج لوحات إباحية فى سنة ١٩١٢ فنرى فى لوحة (عناق) الهدوء فى تناول الموضوع والوضع الخاص بالجسد البشرى للرجل والمرأة المضجعان فى شاعرية واضحة على مساحة من القماش البيضاء على أرضية صفراء متداخلة مع درجاته من البنى والأبيض ونرى التفاصيل الدقيقة فى ثنايا القماش الأبيض فى ترديد خطى زخرفى متكرر فى تناغم مقصود متأثراً بالتأثيرات الجمالية لأسلوب استاذة (كلميت) فى أكاديمية فيينا للفنون .. وأيضاً متأثراً بأسلوب (أوسكار كوكوشكا) فى لوحته (كبرياء الريح العاصفة سنة ١٩١٤) ذات التفاصيل اللونية المتداخلة فى قوة مصعدة فى تداخل واضح .. أما فى لوحة سخييل فنرى الهدوء

والوضوح ولون جسد الرجل البنى الداكن وتفصيله التشريحية وكذلك جسد المرأة ذا اللون الفاتح المشوب بالاحمرار الطوبى والخط الأسود المحدد للتفاصيل التشريحية لجسديهما فى دراسة طبيعية رقيقة . ونلاحظ إتجاه شعر المرأة العارية المناسب مع اتجاه الريح فى شاعرية ورومانسية واضحة ذلك الشعر ذو الدرجة اللونية البنى والأحمر المشوب بالظلال السوداء . إنها لحظة عناق واضحة الشاعرية من الرقة بين الرجل والمرأة فى رؤيا هادئة تختلف عن رؤياه السابقة . ويوضح من ذلك تخلص الفنان من الأضطراب العصبى الذى لازمة لفترة طويلة نتيجة لتغير العلاقة بينه وبين العالم المحيط به .. فنراه يدرك البيئة المحيطة به والمناظر الطبيعية والمنازل ويدخل أثاث المنزل عنصر فى أعماله الفنية بصورة مختلفة واضحة فى لوحة (العائلة ١٩٧١) .



(العائلة) ١٩١٧

- إيجون سخييل

- ١٤٩×١٦٠ سم

- فيينا

- شكل (٥٢)

- زيت على قماش

يقول (فليستون) صديق سخييل عن لوحة (العائلة سنة ١٩١٧)^(٨٦) : (هنا للمرة الأولى يظهر الوجه البشرى من خلال واحد من لوحات سخييل . إن نظرة المرأة آسرة بعمق .. وجسمها قوى البناء والعامل البشرى يعمل فيها ، أما صدرها فيتكور فوق قلب نابض .. لانرى من أعماله الأولى تفكير فى الرثاء والقلوب .. هنا الحياة اكتسبت قوة فجأة وبنت جسما حوّل نفسها يقدر على استمرارية الحياة ، جسم يتفتح بالحياة وأعضاء تطل فيها الروح بغموض ..)

وهذه اللوحة هي آخر أعماله الزيتية والتي أنتجها فى نهاية سنة ١٩١٧ وتوفى فى ٣١ أكتوبر سنة ١٩١٨ فى الثامن والعشرين من عمره .

ففى إرتباط سخيلى بالبيئة الاجتماعية التى طالما ناصبها العداء وعبر عن آلامه ومخاوفه منها .. فنراه فى لوحة (العائلة) يبدو هادئاً وقد عبر عن التألف الأسرى فى نظرة الرجل المتفائلة الذكية والعينان الواسعتان والجسد القوى الواضح التفاصيل والقوة وأيضاً جسد المرأة العارى والواضح الاستدارة والتفاؤل وتلك النظرة الواضحة فى وجه الأم إلى المستقبل السعيد وبين قدميها طفل سعيد يلهو فى بساطة .. وفى الخلفية أريكة وبقايا مقعد فى الجانب الأيسر الخلفى أنها عائلة داخل بيئة أسرية حيث كان يعتمد رسم جميع أشخاصه المعذيين فى فراغ مطلق .. هنا أدرك الفنان البيئة التى حوله وتوائم معها فأعطت له الهدوء وبعد عن الخطوط الحادة المتشنجة .

كما نلاحظ البناء الراسخ الهرمى ذلك الهرم المحورى قمته رأس الأب وقاعدته نهاية أرجل الأريكة . وداخله العديد من المحاور المثلثة والهرمية الثانوية المتداخلة داخل تكوين جسد الرجل والمرأة .

ونلاحظ الخط الخارجى الدائرى الذى يحدد جسد الأم فى وضعها الجالس القرفصاء .. بعكس وضع الأب ذو الخطوط المستقيمة المحددة لجسده وساقاه وذراعاها .

ونلاحظ تعتمد الفنان إعطاء حجم صغير للرأس بالنسبة للجسد حتى يعطى إحساس بالقوة الجسدية لأشخاصه

فلوحة العائلة ذات إحساس متفائل وخطوط معبرة فى بساطة عن تألف أعضاء العائلة فى رؤياه متفائلة .. رسمها الفنان عندما تخلص من اضطرابه العصبى المزاجى الذى لازمه لفترة طويلة .

كما نلاحظ الاختلاف الواضح بين لوحة (العائلة سنة ١٩١٧) ، لسخيل ولوحة^(٨٧) (عائلة سنة ١٩١٧) شكل (٢٢) لإيميل نولد فى نفس العام (حفر على الخشب) وذلك الإحساس الحزين فى عيني الرجل والطفل ونظرة اليأس والاستسلام الحزين للأم فى رؤيا شبحية مخيفة معبرة عن عالم إيميل نولد الأسطورى .

٦ - كارل هوفر (١٨٧٨ - ١٩٥٥) Carl Hofer

ولد كارل هوفر بمدينة (كارلسروه) بألمانيا فى ١١/١٠/١٨٧٨ - ودرس الفن فى أكاديمية الفنون وكان أستاذه (هانز توما) ، ونراه يبدأ بأسلوب رومانسى بعيدا عن الطبيعة ويعمل بالفن فى روما ويقوم بالتدريس فى مدرسة الفنون العليا عام ١٩٢٠ ، ويتحول إلى التعبيرية فى سنة ١٩١٩ بلوحة (الحالم) ولوحة صورة شخصية (للفريد فالكاتم) سنة ١٩٢٢ . ويتأثر بأسلوب سيزان وخاصة فى البناء الفنى لأعماله وعند مشاهدته لأعمال جماعة (الجسر) يتحول إلى التعبيرية بشكل سريع ويستمر أمينا للمدرسة التعبيرية من سنة ١٩١٩ حتى وفاته فى الثالث من أبريل سنة ١٩٥٥ فى برلين .

ونرى شغوصه متأثرة بالكوميديا الإيطالية وخاصة المسرح الإيطالى ولوحة (لاعبو الورق) و (جماعة حول المائدة) و (البنات على النافذة) بها الكثير من تأثير بول سيزان . وتبدو دراسته للأقنعة واضحة فى رسوم أشخاصه الجامدة البعيدة عن الحركة . ومن أعماله (منظر طبيعى تسينى) سنة ١٩٣٠ متأثرا بأسلوب سيزان وألف كتابان عن الفن (عن الحياة والفن) سنة ١٩٥٢ (مذكرات مصورة سنة ١٩٥٣) .

٧ - بولا مودرسوهن بيكر (١٨٧٦ - ١٩٠٧) Paula Modersohn Becker

ولدت (بولا - بودرسوهن - بيكر) فى درسدن فى ٨ فبراير سنة ١٨٧٦ .. وأتمت دراستها الفنية فى (بريم) ثم فى برلين فى الفترة من سنة ١٨٩٦ إلى سنة ١٨٩٧ ... وتسافر لأول مرة إلى باريس عام ١٨٩٩ .. ويرتبط اسمها بمستعمرة الفنانين فى مدينة ورسويد ... وتقابل هناك الفنان (أوتو مودرسوهن) مصور المناظر الطبيعية وتتزوج .

وأثناء رحلتها لفرنسا تتأثر بأعمال فان جوج وسيزان وجوجان وكذلك فى الرحلة الثانية لها إلى باريس عام ١٩٠٦ ... ولكنها تتوفى أثناء عملية الوضع فى ٢٢/١١/١٩٠٧ عن واحد وثلاثون عاما ..

وتعتبر (بولا - مودرسوهن - بيكر) إحدى حلقات الوصل بين التعبيرية الألمانية والفرنسية بأسلوبها البسيط العفوى بتعبيرية مغلفة بروح كلاسيكية وخاصة فى لوحة (صورة شخصية - رينير - ماريا - ريلك سنة ١٩٠٦) .



(رينير ماريا ريلك) ١٩٠٦
 - (بولا - مودرسوهن - بيكر)
 - زيت على قماش - ٢٦ × ٣٤ سم
 - المعرض القومي ببرلين شكل (٩١)

الصورة الشخصية للفنانة (بولا - مودرسوهن - بيكر) التي رسمتها لرجل يدعى (رينير - ماريا - ريلك) وهو صديق للفنانة توضح بها القيمة التشكيلية التعبيرية فنرى اتجاه العينين وكبر حجمها بالنسبة للوجه وأيضا الفم المفتوح في حالة تحدث .. فأول ما يلاحظ في تلك الصورة العينان والفم فاللوحة بها عينان وفم تعبران عن شخصية ذلك الرجل وقد أعطت للون بشرة الوجه ذلك اللون الأصفر الطينى المطفئ الباهت مثل جذران المعابد القديمة .. وشعره يبدو لونه بنى داكن وشفته وفم لونه طوبى داكن في خلفية دائرية خضراء مشوبة بالأصفر البسيط .. واختفت رقبة الرجل تحت الياقة المنشأة العريضة البيضاء والثوب الأسود واللحية البنية .. لدرجة الإحساس باختفاء الحاجبان من كثافة الشارب والشعر واللحية والأنف غير ظاهر نسبيا ومحدد على محيط الوجه المحدد والمؤكد فقط - العينان الواسعتان ذات النظرة المتحفزة الباردة مثل عينان غير طبيعية والفم في وضع المتكلم مفتوح عن حالة اندهاش أو تعبير عن شيء ما .

فهذه اللوحة الشخصية هي من آخر أعمال الفنانة التي تعتبر متأثرة بالفن الفرنسى والألماني في آن واحد والتي قضت جزء من حياتها في مستعمرة الفنانين في (روبسويد) .

٨ - إرنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) Ernst Barlach

عرف إرنست بارلاخ كحفار ومثال وكاتب في ألمانيا وخاصة بعد زيارته الهامة إلى روسيا عندما كان يبلغ من العمر السادسة والثلاثين وتأثر بشدة بالفقر والبؤس وهناك

وانفعل بمآسى الشعب الروسى وقتها وكتب يقول (لا .. إن الإلهام فرض نفسه فى الكلمات ... ربما يمكنك بحرية أن تحاول فى كل شيء تملكه ، الأقصى ، الأعماق ، أشكال الولاء .. وإيماءات الغضب دون أى تردد لأن هناك وسيلة للتعبير لكل شيء سواء .. لجنة الجحيم أو لجحيم الجنة . إحداهما أو كلاهما تحقق فى روسيا ...) .

وولد إرنست بارلاخ فى بلدة (هولشتين) فى الثانى من يونية سنة ١٨٧٠ - ودرس فى هامبرج ودريسدن وزار لمدة طويلة باريس .. وسافر لبرلين فى سنة ١٩٠٥ وانضم عضوا فى جماعة برلين سنة ١٩٠٦ وشارك فى جميع معارضهم حتى سنة ١٩٠٧ .

وتعامل مع متعهد الأعمال الفنية (باول كاسيرر) بصفة دائمة . وحصل على منحة مالية دراسية إلى (فلورنسا) بإيطاليا .

وفى سنة ١٩١٢ نشرت أول مسرحية لإرنست بارلاخ (يوم الأموات) مدعمة بالرسوم المتتالية .

ونراه يترك برلين من سنة ١٩١٠ ويستقر فى جسترو (Gustrow) فى روستوك وينتج أعمالا متخذًا من الفقر والبؤس مادة لإنتاجه ونحته ورسومه على الخشب مثل تمثال (المرأة المهمومة سنة ١٩١٠) والحفر الخشبي (زوجان فى محادثة سنة ١٩١٢) .

شسكل (٥٣)
- الكتدرائى
- ارنست بارلاخ
- ١٩٢٢



وله لوحة (الكتدرائى سنة ١٩٢٢) ش ٥٣ ذات رؤيا متحررة نفذت بالحفر على الخشب والرسوم المتتالية لمسرحية (يوم الأموات The dead day) مما حرك غضب النازيين ضده وضد أعماله ذات الطابع الناقد للفقر والبؤس والإحساس بالمشاكل الاجتماعية لدى الشعب .

ويوجد في بلدة (لينابورج) متحف صغير يحمل اسمه وبه أعمال نحتية من الخشب
وحفر على الخشب للرسومات المتأثرة بزيارته لروسيا في سنة ١٩٠٦ .

يؤثرى إرنست بارلاخ فنان تقدمى بالنسبة لرؤياه لمشاكل عصره ومواطنيه ونراه ينادى
(لا بد أن نبتعد عن اتجاهات البرجوازيين ولا بد أن نكسب الشجاعة وأن نشعر بالأمن
في مملكة الروح ..) . وكان رافض لأعمال بيكاسو ونراه يقل في نشاطه في آخر أيامه
ويستقر في (جسترو) حتى يتوفى في الرابع والعشرين من أكتوبر عام سنة ١٩٣٨ .

(زوجان في محادثة)

١٩١٢ - ٢٤ × ٢٦,٣ سم - ليتوجراف - إرنست بارلاخ

نلاحظ الإحساس النحتي الواضح في أشخاص الفنان بارلاخ وإعطاءها الثقل الكتل
وتضخيم الشايات والتفاصيل وإعطاء للملاح شكلا نحتيا .

فاللوحة (زوجان في محادثة سنة ١٩١٢) حفر ليتوجراف توضح رجل وزوجته
جلسا مستندان لجدار في بيت ريفي متواضع - ذو أرضية عارية - وفي الركن البعيد ،
باب غرفة أخرى مفتوح به كرسي وطاولة وبقياء باب آخر في جو حزين كئيب ثقيل
على النفس من حالة البؤس والإظلام الذي فرضه الفنان على حياة هذين الزوجين من
خلال رؤياه المدركة لفقر الطبقات المحتاجة من الشعب . وقد استند الزوج إلى عصاه
بين ساقاه والزوجة منصته إليه واتجاه وجه الزوج إليها في حالة حديث والخطوط مشوشة
كثيرة التداخل في تردد معطى ملمسى خشن للجدار والأرض والملابس المتخذة الشكل
النحتي الواضح . الذي يعطى إحساسا ثقيل على النفس لما يعانیه هذان الزوجان من
حاجة وفقر .

سابعاً : فناني الموضوعية الجديدة

هل من طبيعة جديدة ؟

في أوائل عام سنة ١٩٢٢ دعى لإجراء استفتاء فني في ألمانيا . في (DasKunstblatt) تحت عنوان (هل من طبيعة جديدة ؟) وكان هذا الإعلان عبارة عن دعوة الفنانين لتقديم أعمالهم التي لها رؤيا جديدة وإحساس آخر بعيد عن التعبيرية وكان وراء هذا النشاط العديد من الفنانين الشبان مثل أتوديكس و (جورج جروسز) وبعض الفنانين المستقبليين والتكعبيين والتجريديين وفناني المذهب الدادي وفي سنة ١٩٢٣ بدأت المحاولات في مانهيم (Mannheim) للاستعداد لإقامة معرض مخصص لأعمال الفنانين^(٨٨) (الذين ظلوا ، أو أصبحوا مرة أخرى مخلصين للواقعية الإيجابية الملموسة بتعهد رسمي ...) .

وأقيم عام ١٩٢٥ في مانهيم معرض بعنوان (الموضوعية الجديدة) وبذلك وجد شعار جديد لاتجاه جديد وجيل جديد في الفن ما بعد اختفاء التعبيرية كمدرسة .. وظهر في هذا الاتجاه (الموضوعية الجديدة) فنانين مثل أتوديكس - Otto Dix - لويس كورنيث - Louis Cornith - جورج جروسز - George Gyorx - ماكس بيكمان - Max Bechmann ونرى جماعات جديدة تظهر بعد الحرب واختلاف المفاهيم والرؤيا الناتجة من مآسى الحرب والاتجاه العملي والمادى في الحياة ومواجهة الواقع المعاش بكل واقعية ووعى تجاه متغيراته الجديدة .

فنرى جماعة (بلاد الراين الشابة - YaungRhineland) تأسس في دوسلدورف وينضم إليها أتوديكس .

ونراه قد أسس أتوديكس قبل ذلك (جماعة الفريق Gruppe سنة ١٩١٩) في دريسدن عندما عاد إليها لاستكمال دراسته وكان من برنامجها^(٨٩) (... أن نهجر الأساليب والوسائل القديمة جميعها .. وبعدئذ ... نعمل سويا على حراسة الحرية الشخصية .. وأن نبحث وبجد شكلا جديدا للتعبير عن تلك الحرية . وعن العالم الجديد الذي نعيش فيه) .

ثم نرى جماعة (نوفمبر) التي تأسست فى برلين سنة ١٩١٨ ومن أبرز أعضائها بخستين واستطاع أن يحولها إلى اتحاد لكل الفنانين الألمان وأعلن أول بيان رسمى لجماعة (نوفمبر) فى سنة ١٩١٨ إن مستقبل الفن وجدية الوقت الحاضر ترغمنا ، نحن ثوار الروح (التعبيريون والمستقبلون والتكعيبيون إلى أقرب وحدة واتفاق) .

وكان شعارهم (الحرية - المساواة - الأخوة) .. وكان بين أعضاء جماعة نوفمبر أعضاء فى نفس الوقت فى (جماعة عمال برلين السوفييت للفنون) وأعضاء أيضا من (الباوهاوس) وبذلك لم يتم التعاون الفنى داخل جماعة (نوفمبر) لاختلاف وجهات النظر وعدم وضوح برنامج عملهم السياسى .

ونرى فى سنة ١٩٢١ تحل جماعة عمال (برلين السوفييت للفنون) وفى نفس العام تحل جماعة (نوفمبر) .

ونشأ ارتباط سياسى لدى العديد من الفنانين فتكونت جماعات مثل (رابطة الفنانين الثوريين) . وجماعة (الكوميون) وفى عام ١٩٢٤ تأسست (الجماعة الحمراء) بقيادة الفنان التقدمى جورج جروسز وهى عبارة عن اتحاد للفنانين الشيوعيين .

وفى تلك الفترة بدأت تظهر بيانات ومقالات صحفية ورسمية تهاجم الفنانين التعبيريين والمدرسة التعريبية وتبشر بموتها مثل البيان الدادى - (The Dadaist) سنة ١٩١٨ (٩٠) التعبيرية .. لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل الممارسين النشطين من الناس ...) .

ونلاحظ أن شعار التعبيريون (الإنسان خير) فقد حل محله ونقيضه ... فنرى الفنان جورج جروسز وهو من مؤسسى (الجماعة الحمراء) يعلن (الإنسان حيوان) ... وبذلك بدأ واضحا . وخاصة بعد الحرب ترك النظرة الوجدانية العاطفية جانبا لأن الحرب والثورة انتهت إلى لا شئ وأصيب الشعب بشئ من عدم الاكتراث والامبالاة .. وأعيد نظام الحكم فى الدول إلى ما عليه ولم تخلق الحرب عالما جديدا بل أعطت إحساسا بالعجز لدى الكثيرين ... فأصبحت العاطفة الوجدانية شيئا من السخرية ورمزا فارغا غير مؤثر ... وأصبحت النظرة إلى العالم المادى المبتذل واضحة وواقعية مما دفع الفنان لرؤية الأشياء بكل تفاصيلها ونحى العاطفة بعيدا حتى يرى واقع المتغير والمعاش بكل دقة ممكنة وموضوعية .. ونرى الشاعر (يفان جول Yvan goll) وهو من الشعراء التعبيريين يقول باحتقار شديد

سنة ١٩٢١^(٩١) .. إذا أراد شخصا أن يكون ناقما .. فيمكن بالتأكيد أن تثبت أن التعبيرية في آخر رمق لها ... بفضل الفساد الثورى الذى حاولت أن تمثله (البيئة الأمومية لها Maternal pythia) .. وبذلك تنسى حقيقة التعبيرية (١٩١٠ - ١٩٢٠) ... لم تكن شكلاً فنياً ولكن اتجاه للعقل . المعركة - الجنس البشرى يصرخ نحن نكون - واحد للآخر - العاطفة .. نعم .. نعم أخى العزيز التعبيرى : إن أخذ الحياة بجدية هو الخطر الأعظم اليوم ...) .

وبذلك تأتى (الموضوعية الجديدة) كشعار لرويا جديدة فى المعرض الذى أقيم فى (مانهيم Mannhim) فى سنة ١٩٢٥ ونرى من هذا الاتجاه جورج جروسز - ماكس بيكمان - اتوديكس - والفنان العجوز لوفيس كورنيث .

١ - لوفيس كورانيث (١٨٥٨ - ١٩٥٧) Louis Cornith

جاءه إلهام التعبيرية من تلاميذه (أوجست ماك - كوكوشكا - بيكمان ..) وذلك الفنان المولد فى سنة ١٨٥٨ وعمل طول حياته كفنان تأثيرى أكاديمى بكل طاقة وحيوية منذ نشأته فى (تايو) بروسيا الشرقية) .. ثم انتقل إلى ألمانيا وقضى فى ميونخ الفترة (١٨٩٠ - ١٩٠٠) ثم استقر فى برلين - وانتج بعد عام ١٩١١ أعمالا حفرية ولوتوجرافية .. ثم تحول إلى التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى .

ونتيجة لتغير المفاهيم العامة فى المجتمع الألمانى بعد الحرب وانتشار الجماعات الفنية الثورية فى مختلف مدن ألمانيا كرد فعل للمتغيرات الاجتماعية وسياسية واجتماعية واقتصادية وما ينتج ذلك من تغير نظرة الفنانين إلى واقعهم الحى .. وبتأثير من تلاميذه أمثال ماك ، كوكوشكا ، وبيكمان . نرى لوفيس كورانيث ذلك الفنان الكبير فى السن يترك التأثيرية ويتخذ من التعبيرية المتحررة أسلوبا له فى أصالة وتلقائية معبرة فى لوحته (المسيح المخرج بالدماء The Red Christ) سنة ١٩٢٢ .. متأثرا برويا الفنان الفرنسى (جورج روه) - وإحساس الفنان الألمانى التعبيرى (نولد) فى تعبيره عن المعاناة فى تلك اللوحة فأتى بتكوين متحرر فى الخط والبناء الفنى وأعطى اللون قيما تشكيلية تعبيرية قوية زادت من إحساس المأساة فى الشكل والمضمون ... بأسلوب قريب من مآسى الفنان الأسبانى (جويا) والنظرة الدينية عند جورج روه وإحساس نولد الأسطورى .

فأتى ذلك الفنان الذى استطاع أن يولد من جديد ويلحق بآخر ركب من قطار
التعبيرية المارق بين حطام الإنسانية المغدبة والقلقة ليقدف بنفسه فى عالم الإنسان الملى
بالمعاناة ويعيش التجربة مع جيل من تلاميذه فى ولادة جديدة .



(المسيح المخرج بالدماء) ١٩٢٢
- لوفيس كورانت
- زيت على ابلكاش - ١٣٥x١٠٧ سم
- ميونخ شكل (٥٧)
- متحف ستاج الحديث .

لوحة (المسيح المخرج بالدماء) أو (المسيح الأحمر) من أهم أعمال الفنان
(لوفيس كورانت) التعبيرية ذلك الفنان الذى لحق بآخر قطار للتعبيرية وسار فى
ركبها الجامع مع تلاميذه فى أصالة ورؤيا تعبيرية واضحة فى الأسلوب واللون وتناول
الموضوع .

فترى لوحة (المسيح الأحمر) ذات تكوين جريء فالمسيح كما تخيله الفنان وقد
فتح يديه إلى أعلى ورأسه إلى الأفق العلوى البعيد وساقاه مثبتتان وهو مصلوب ولم
يظهر الصليب ولكن ظهرت حالة الصلب ومن تحته تقف النسوة فى حالة فزع وهلع
ومن خلف رأسه فى السماء تبرز أشعة الشمس فى خطوط مستقيمة حادة منتشرة
على جانبي التكوين والنسوة ذات أعين فاغرة غائرة مثل أعين (ادفارد مونش) .
ويوحى الموضوع بأساطير (أميل نولد) وفى أسلوب خشن مثل الفنان الفرنسى
(جورج روه) ونرى أشعة الشمس الساطعة فى تعبيرية محددة مثل شمس (فان
جوج) المتوهجة وزاوية الرؤيا من منظور علوى فى زاوية جانبية برؤيا تعبيرية

واضحة ، ونلاحظ ملامح الوجوه ذات الرؤيا المفزعة في إحساس تعبيرى فى الخط واللون والجو العام لأسلوب (لوفيس كوراث) .

٢ - أتوديكس (١٨٩١ - ١٩٦٩) Otto Dix

بدأ أتوديكس متأثراً بالمدرسة التأثيرية نتيجة لمعرض فان جوج الكبير الذى أقيم فى دريسدن سنة ١٩١٣ . ونراه يلتحق بمدرسة الفنون فى دريسدن سنة ١٩٠٩ . وينشأ علاقات مع جماعة الفارس الأزرق بميونخ وجماعة (الجسر) بدرسدن - وتأثر بالمذهب التكعيبى والمستقبلى والحركة الدادية. تلك الحركة التى ولدت نتيجة لهزيمة سنة ١٩١٨ . وما تبعها من تغير فى المفاهيم والآراء والتوقعات وما تبعها من فوضى سياسية واجتماعية . وقبل ذلك نرى أتوديكس الفنان الثورى التقدمى يتطوع فى الخدمة العسكرية معتقداً أن تلك التجربة ستخلق منه إنسان جديد وأنتج أعمالاً ورسوماً ذات إحساس انفعالى مباشر مع الأحداث المباشرة التى أمامه فى ميدان القتال مثل لوحة (صورة ذاتية مثل إله الحرب) سنة ١٩١٥ . بأسلوب مستقبلى واضح . ونلاحظ فى تلك اللوحة النظرة العدائية المتحفزة . وأعجب بتلك اللوحة المستقبليون حتى أنهم ذهبوا إلى أكثر من ذلك بأن اعتبروا الرسومات التمهيدية التى أنتجها ديكس فى الحرب (أعطت المستقبلية أسلوبها الحقيقى أكثر بكثير من موضوعات الفنانين المستقبليين والإيطاليين) .

وبعد الحرب يعود ديكس للدراسة فى دريسدن سنة ١٩١٩ وكان وقتها فى الثامنة والعشرين من العمر ونراه يؤسس مجموعة (الفريق) سنة ١٩١٩ بدرسدن . تلك الجماعة التى من أهدافها هجرة الأساليب القديمة والوسائل المستهلكة والعمل على إطلاق الحرية الشخصية للفرد والبحث عن شكل جديد للتعبير عن الحرية والعالم بعد الحرب بصورة ورؤيا جديدة .

ونراه ينضم فى سنة ١٩١٩ إلى جماعة (بلاد الراين الشابة - Young Rhieland) . ونلاحظ أتوديكس ذلك الفنان المتأثر بالتأثيرية والتجريبية والتكعيبية الرمزية والمستقبلية وأيضاً الحركة الدادية (التى هى رد فعل لهزيمة ألمانيا سنة ١٩١٨) . وبحث أيضاً عن الواقعية الاشتراكية فى الجماعات والتجمعات الفنية التى تكونت بعد الحرب فى كل مدينة المانية بحماس ثورى تعبيرى ونراه يؤتى بأعمال مثل (إله الحرب صورة ذاتية للفنان) سنة ١٩١٥ وقبلها لوحة (الشمس المنتظرة شتاء الطبيعة) سنة ١٩١٣ ذات

تأثير بالغ بفان جوج في امتداد الحقول وسيطرة الشمس وأشعتها على تكوين اللوحة والغربان الجائمة على الحقول والسماء المبلدة بالضباب الذى يقاوم أشعة الشمس ... أنها مرحلة التأثير بفان جوج ... ويظهر اختلاف أسلوب الفنان ونظرته فى سنة ١٩١٥ عندما أنتج مجموعة أعماله عن الحرب بتلك الخطوط الحادة والأشكال المحطمة والتداخل فى الأشكال بنظرة تشاؤمية عدائية واضحة تؤكد الحالة النفسية المضطربة للفنان ونظرته للواقع واضطدامه بالحقيقة الواقعية لقسوة العالم .. ومآسى الحرب .. مما دفع الفنان (كنوع من التعويض النفسى) إلى تصوير نفسه كإله الحرب (Mars) تتحطم أمامه القوى المعادية للسلام والعدل والرفاهية والحرية .

شكل (٥٦) - آلة الحرب - أتوديكس ١٩١٥



وفى سنة ١٩٢٤ ينتج لوحة (والد ووالدة الفنان) تلك اللوحة التى تعتبر تعبيرية واقعية بأسلوب جديد فنى أيدى الرجل قد انتفخت وظهرت العروق بارزة عن جلد بشرة الرجل تنبئ عن طول سنين كفاحه (مثل أعمال الفنان أوجين سخيلى) ونذكر تلك القصاصة من الورق التى عليها ختم ومثبتة خلفهم على الحائط وعليها بقايا ختم رسمى تنم عن علاقتهم بالسلطة الحاكمة وتعلقهم بها حتى فى تلك الجلسة الذاتية التى هى عبارة (عن جلسة نفسية داخلية جدا) . إن أتوديكس يظهر التفاصيل بشكل دقيق وواقعى ويبالغ فى النسب بأسلوب تعبيرى حتى يصل إلى الحالة النفسية التعبيرية التى يحسها تجاه الموضوع مع عدم إغفال الواقع بكل تفاصيله ونرى أتوديكس ينتج فى عام ١٩٢٦ لوحة (صورة شخصية للمؤلفه - سيلفا فون هاردين) .. فيعطى الفنان أهمية

حتى للدخان المتبخر من سيجارة المؤلف وتلك الجلسة الغير مستقرة نسبيا على الكرسي وتفاصيل المنضدة وعلبة الثقاب ووضع دائرة سوداء على العين اليمنى للمؤلفة في دائرة كاملة حول عينها فأعطى الإحساس بالتركيز على العين وأهميتها في التكوين تقابل السيجارة البيضاء وعليه السجائر الحمراء على المنضدة الرخامية البيضاء في خلفية حمراء قرمزية وثوب أحمر في شكل مربعات سوداء . إنها الواقعية الجديدة أتى بها ديكس وزملاءه . ذلك الفنان المولود في الثالث من ديسمبر سنة ١٨٩١ في (انترمهوسن) بالمانيا - والذي عاد إلى الدراسة الأكاديمية مرة ثانية بعد عودته من التطوع في الحرب (١٩١٤ - ١٩١٨) في أكاديمية درسدن (١٩١٩ - ١٩٢١) . ويستقر في برلين في الفترة (١٩٢٥ - ١٩٢٧) ويقوم بالتدريس في أكاديمية (درسدن) بعد ذلك . وفي عام ١٩٣٣ يمنع من التدريس ويطرد من وظيفته بواسطة السلطات النازية ويطارد من (الجستابو) في عام ١٩٣٩ . ويبقى في ميونخ بدون عمل وينجو من محاولة لاغتياله محققة تورط فيها . ويذهب إلى فرنسا كلاجئ سياسي في الفترة (١٩٤٥ - ١٩٤٦) ويتوفي في الخامس والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٩ في (Singen سينتي) .



(والد والدة الفنان) ١٩٢٤ -
١١٨×١٣٠سم - زيت على قماش
شكل (٥٤) - أتوديكس

لوحة (والد والدة الفنان سنة ١٩٢٤) لاتوديكس ذات رؤيا موضوعية جديدة في واقعية مفرطة في دقتها فنراه يصور جميع التفاصيل بدقة كما لو أنه رآها بمجهر

فالتفاصيل الدقيقة للأشياء الغير مهمة واضحة ومؤكدة ومركز عليها الفنان كما لو أنه يراها بعدسة مكبرة متأثر في ذلك بأعمال الفنان (هنرى روسو) البدائي الذى كان يرسم أوراق الأشجار وأفرعها فى حالة انتفاح بأسلوب تعبيرى بدائى حديث .

أما لوحة ديكس (الوالدين) ذات رؤيا أكاديمية واقعية فنرى اللوحة بها رجل مسن وزوجته قد جلسا على أريكة خلفها جدار الحجرة الأخضر ذو الزخارف البسيطة فنرى الفنان قد وضع التفاصيل الدقيقة لثنايا جلد أيدي الرجل والمرأة وبالغ فى حجم الكفين كتعبير عن العمر الطويل ونرى العروق ظاهرة على سطح الجلد ولكن بأسلوب يختلف عن العروق التى كانت تظهر لدى شخصيات (أوسكار كوكوشكا) و (ايجون سكيل) . إن العروق الظاهرة عند ديكس هى طبيعية غير متشنجة أو عصبية انها بصمات الزمن قسوته ولكن برؤيا مجهرية .. كما نلاحظ تفاصيل الملابس لدى الرجل والمرأة مؤكدة وواضحة وأيضا النقوش المزخرفة لقماش الأريكة الخضراء وحتى وسائل تثبيت القماش على خشب الأريكة واضحة .. والشعيرات فى شارب الرجل العجوز - رسم الفنان كل شعرة بمفردها وعينا المرأة الساهمة إلى بعيد جدا والنظرة الثابتة المثبتة لدى الرجل العجوز والثنايا الجلدية على رقبته .

ونرى الفنان أعطى بعدا رمزيا تعبيريا فى رؤيا جديدة عندما ثبت قصاصة ورق بيضاء عليها بقايا ختم حكومى بالأسود فى رمزية تعبيرية عن ارتباط هؤلاء القوم بالسلطة وسيطرة الحكم عليهم وموجود معهم حتى فى جلستهم الهادئة فى نهاية العمر معلق على جدارهم القيد الرسمى سواء كان بالخير أو بالشر المهم ارتباط رسمى (عقد قران - شهادة ميلاد - شهادة تقدير - أمر بالقبض عليهم ...) كل شىء ممكن بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا العالم المادى المتغير فى النوازع والمفاجآت .

ونرى حجم كف الأيدي عند الرجل ضخمة ومنتفخ فى دائرية واضحة مثل جذوع الأشجار العجوزة المرتبطة بالأرض الزراعية إنها تلك الرؤيا بها أحاسيس من لوحات فان جوج الأولى (آكلو البطاطس) .. فى رؤياه الواقعية التعبيرية الذاتية .

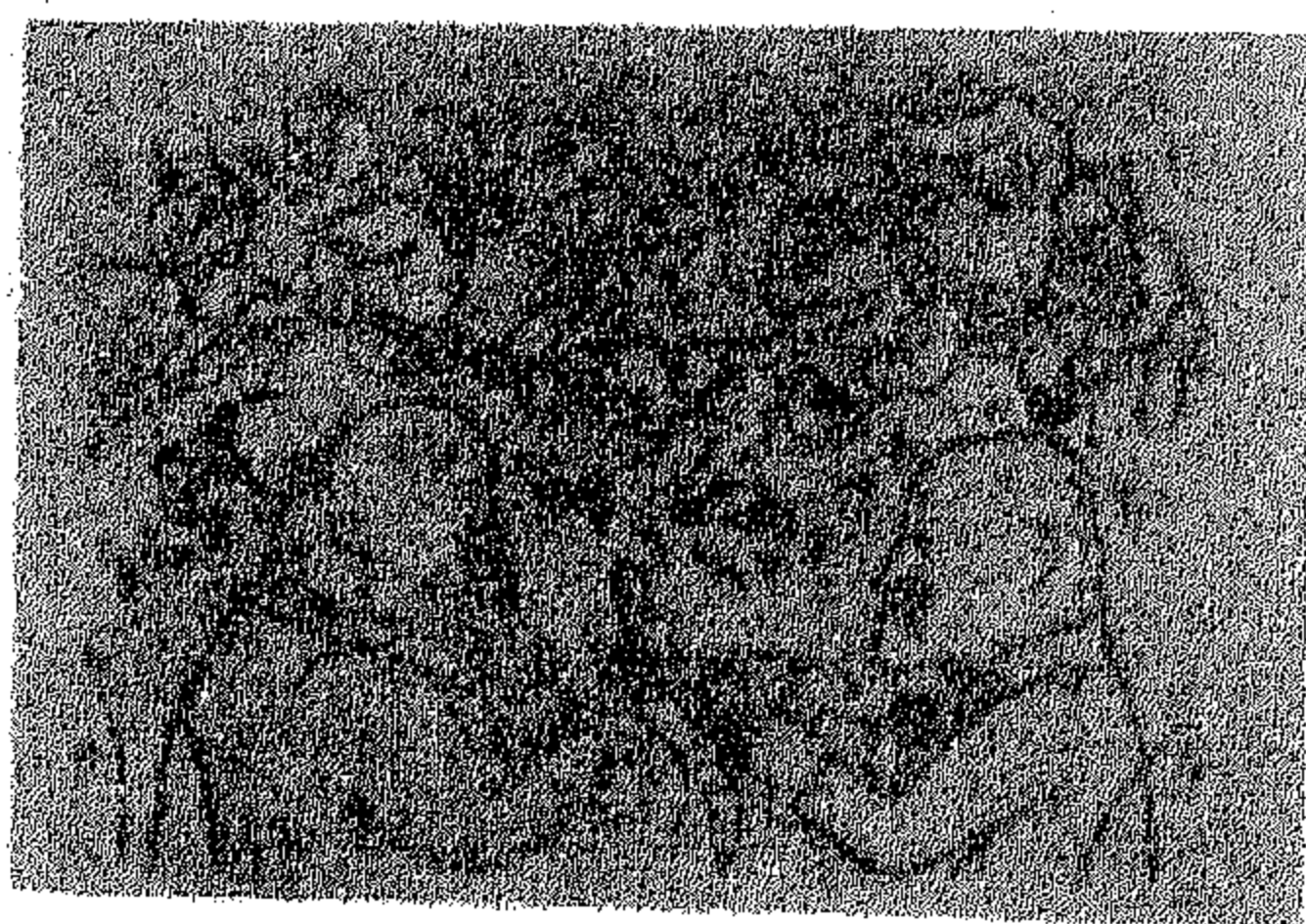
واللون فى لوحة (الوالدين سنة ١٩٢٤) ذا هدوء متمكن فالجدار لونه أخضر عليه زخارف خضراء داكنة نسبيا وأسفلها خط أفقى حاد أسود والأريكة خشبية ولونها بنى به ثنايا الخشب الخام وقماشها أخضر مزخرف بالأسود ، وقماش مقعد ذو زخارف بنى حتى زوائد هذا القماش واضحة جدا بين ركبتى الرجل .

ويجلس الزوجان وقد ارتدى الرجل قميص أخضر مقلّم بالأبيض على (صيدري)
وينطلون بنى داكن والمرأة قميص أحمر ذو لون باهت جدا و (جونله) خضراء مقلمة
بخطوط بيضاء دقيقة جدا .. والقصاصات الورقة البيضاء المثبتة على الجدار وبها ختم
أسود .

تلك المجموعة اللونية الهادئة جدا للوحة (الوالدين) فى تعبيرية موضوعية جديدة
لرؤية كل التفاصيل المادية وأدقها فى نظرة جديدة إلى العالم بعد الحرب ذلك العالم الذى
تغير فى النظرة إليه نتيجة لحدوث متغيرات السياسة والاقتصاد والمصالح الدولية .. كل
ذلك انعكس على رؤيا الفنان الذى راح يفتش عن أدق التفاصيل ليستوعبها فى نظرة
موضوعية بعيدة عن الذاتية المفرطة المريضة التى كان غارقا فيها لفترة طويلة .

٣ - جورج جروسز (١٨٩٣ - ١٩٥٩) George Grosz

تكونت فى سنة ١٩٢٤ (الجماعة الحمراء) برئاسة جورج جروسز - وهو اتحاد
الفنانين الشيوعيين . مثل جميع الاتجاهات والجماعات الفنية التى تكونت فى ألمانيا بعد
الحرب فى سنة ١٩١٩ (فنرى) جماعة بلاد الراين الشابة سنة ١٩١٩ فى دوسلدورف .
وجماعة (الفريق) سنة ١٩١٩ فى درسدورف . وجماعة (الفريق) سنة ١٩١٩ فى
دريسدن وأيضا جماعة (نوفمبر) فى برلين سنة ١٩١٨ و (جماعة عمال برلين
السوفييت للفنون) برلين .



شكل (٩٠) العسكر يدمروا القيم
- جورج جروسز

والباو هاوس موجود ومارس عمله بفاعلية لأن برنامجه واضح ومستند على أسس
عملية .

وكانت هذه الجماعات على خلاف دائم فيما بينها لاختلاف الاتجاهات السياسية الناتجة عن تحولات الحرب وما تخلف عنها من متغيرات ففرى أن كل مجموعة فنانين مرتبطة سياسيًا كوت جماعة فنية مثل (الكوميون) (ورابطة الفنانين الثوريين) .

وساعد ذلك التعدد فى الاتجاهات والجماعات على تفكك الاتجاه التعبيرى كمؤسسات تدافع عنه من ناحية ومن الناحية الأخرى الضباب المتخلف عن الحرب العالمية الأولى وما نتج عنه من متغيرات غيرت من النظرة العامة للجماهير والفنانين من ناحية الشكل والمضمون والأسلوب أيضا تجاه المشاكل الحياتية والفنية ... ففرى البيانات الرسمية الفنية قد استهلكت فى زمن ما قبل الحرب إلى لا شىء وبدأت تظهر بيانات الهجوم على التعبيرية كمدرسة قاربت على الانتهاء من الحياة الفنية الحديثة وأصيب الفنانون بصدمة العجز بالواقع مما دفع جورج جروسز واتوديكس وبيكمان إلى (الموضوعية الجديدة) ذلك الشعار الجديد الذى رفع فى وجه ذاتية وعاطفة التعبيرية ... وكان ذلك فى معرض (الموضوعية الجديدة سنة ١٩٢٥) فى مانهايم كدعوة لإثبات اتجاه جديد ورؤيا جديدة للفن لعصر جديد وففى جورج جروسز ذلك الفنان الاشتراكى ورئيس (الجماعة الحمراء) التى تأسست عام ١٩٢٤ ببرلين .. ينتج أعمالا لها الصفة الانتقادية السياسية باحساس اجتماعى إنسانى واقعى متهمكم مثل لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) شكل (٥٨) لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) .

شكل (٥٩) - الجناسة

- جورج جروسز

١٩١٧ - ١٩١٨



وجورج جروسز من مواليد برلين عام ١٨٩٣ ، وأنهى دراسته في أكاديمية درسدن للفنون .

وفي الفترة من (١٩٠٩ - ١٩١٠) استقر في برلين .. ثم ذهب إلى الدراسة الأكاديمية في باريس ... ويكون جماعة (الدادا) في برلين عام ١٩١٣ ... ويبقى الفترة (١٩١٧ - ١٩٢٠) في نيويورك بدعوة لعرض أعماله هناك .. ويتوفى جورج جروسز في برلين ١٩٥٩ .

(أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩)

١٩١٩ - ألوان مائية وحبر - برلين - مجموعة برفات جورج جروسز

تلك اللوحة تنتمي لنفس فترة لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩٦٩) ونرى في لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة) نفس الرؤى النقدية الاجتماعية التي تخلقت عن سنوات الحرب العالمية وظهور طبقة ربما من أثرياء الحرب الطاعنين في السن والباحثين عن المتعة المحرمة في علب الليل المغلقة .

فاللوحة عبارة عن امرأة جالسة في ملهى ليلي أو بار متجردة من ثيابها إلا من الجوارب وغطاء الرأس وقطعة من فراء الثعلب على جسدها العاري وقد امسكت ببقايا سيجارة بيدها اليسرى أمام كأس وفنجان على طاولة قاعدتها غير مستقرة وفي مواجهتها رجل برأس ضخيم عارية من الشعر ويرتدى الملابس الكاملة . وفي الخلفية رجلان عجوزان ذو رؤوس كبيرة عارية أمام طاولتهم المائلة وتقف بجوارهم امرأة ترتدى فستان بنفسيجي باهت وغطاء رأس أبيض وجزء من الفراء الأبيض ويسدو خارج ذلك المكان من بعيد المساكن العالية ذات النوافذ المضيئة في ليل حالك ، واللوحة منفذة على الألوان المائية والحبر الأسود ... في رؤية تكوينية جديدة فنلاحظ محور رؤوس ، الخمس أشخاص التي يتكون منهم التكوين هناك خط محوري وهمي يربطهم جميعا بشكل الخط الزجراجي المتعرج ذهابا وأيابا في هندسية محددة ، على

مستوى علوى .. أما فى المستوى الأفقى فنلاحظ ترديد وتكرار النفس المحور الزجراجى هذا على طاولات الملهى الصفراء الغيرة مستقرة على وضع منظورى سليم .

كما نلاحظ أرجل المنضدة التى أمام المرأة العارية ذات شكل ضخم وغريب وجسد المرأة العارية وأصابعها الصغيرة جدا وكفها وكذلك فى تعبيرية تدل على ضعف الإرادة والانسياق وكذلك نرى العنق أخذ شكل ضخم مخيف وكذلك الفم والأسنان والعين ذات نظرة غريبة والفم ضخم وكريهة .. فنرى الفنان حول جسدها إلى نسب حيوانية صريحة .. وجعل الرجل الجالس فى المواجهة بلا أى تعبير مثل أحد التماثيل اليابانية تخفى سرًا داخل أحشائها والرجل الثانى أسند يده على الطاولة أمام كأسه وزجاجته الخضراء فى ملامح باردة ثابتة وفم مفتوح عن أسنان كبيرة كريهة والرجل الأخير المستند تقريبا على الجدار ويده على طاولة صغيرة بجوار مقعد ذا دعائم دقيقة .. وقد ارتدى نظارة فى عين واحدة ورقبته معتلة يلتف عليها رباط ضاغط وتنظر إليه المرأة الثانية فى رغبة مريضة متسولة . أنها أمراض ما بعد النكبات والحروب وتفكك المجتمع واهتزازه رآها جورج جروز فى علب الليل المغلقة برويا اجتماعية سياسية واضحة بنقده لها بأسلوب مباشر برويا موضوعية جديدة .

واللون المائى أعطى له السهولة فى إعطاء الخلفية الداكنة لشخصياته وأبرزها على سطح اللون وتأكيدا عن طريق الخط الأسود - وكذلك نرى الألوان المسيطرة فى الخلفية البنى ودرجاته الأزرق الفاتح والأخضر الفاتح أما الأبيض فقد أعطى له أهمية فى جسد المرأة العارى فى مقدمة اللوحة بحجم كبير بالنسبة لباقي الأشخاص ومعطيا المغارقة التشكيلية بالجسد للعارى فى محل عام وترتدى جوارب زرقاء وغطاء رأس أحمر وفراء على عنقها وبقايا رباط صغير حول عنقها مثل الحيوانات . ونراه فى جرأة قد أعطى خطوط سوداء دقيقة حول أسفل بطن المرأة بين (فخذيها) فى جرأة معبرة عن الميول الجنسية لتلك المرأة التى هى ربما بائعة هوى بصورة غير خافية على أحد .. نرى ذلك الأسلوب الجريء من الفنان الذى فعله (أيجون سخيلى) من قبله وقبض عليه بتهمة إنتاج صور مخلة .. فنرى جورج جروسز بعد الحرب ينتج أعمالا مثل هذه اللوحة بلا خوف بل ويؤكددها فى أغلب أعماله .

(تاجر الرقيق الأبيض) ١٩١٩

- جورج جروسز

- ألوان مائية وحبر

- ٤٢ x ٣٠ سم - برلين

- شكل (٥٨) معرض برنرلوف .



لوحة (تاجر الرقيق الأبيض) سنة ١٩١٩ لجورج جروسز ذات رؤيا نقدية اجتماعية صارخة لأحد أمراض المجتمع الأخلاقية التي انتشرت أثناء الحرب وبعدها في رؤيا نقدية فنية بأسلوب تركيبي بنائي متداخل في العديد من الصور والأماكن في زمن واحد هو الزمن المادى للوحة .. فنرى ذلك الرجل العجوز المتصابى الجالس أمام طاولة يحتسى الخمر وممسك بعصاة وقد ارتدى كامل ثيابه الرسمية وقبعته العالية وتدور في خلفية الصور أو عقله الباطن رؤيا واحتمالات وأحلام يقظة واضحة المعالم لرجل بوليس يسير ليلا في الشارع وعلب الليل المغلقة والمصانع البعيدة والشمس الحارقة والأطفال الأبرياء والنسوة الساقطات ونساء عاريات وستائر قصور عتيقة وزخارف قديمة .. كل تلك العناصر المتحركة المتداخلة في خلفية أحلام يقظة (تاجر الرقيق الأبيض) الجالس أمام طاولته يحتسى الخمر ذو شارب طويل وملاح غير مريحة .. ونفذت اللوحة بالألوان المائية والقلم الحبر الأسود وفي أسلوب جرىء متداخل فعبر الفنان بالخط عن التفاصيل الدقيقة لما يتم داخل عالم الرقيق الأبيض في بساطة تعبيرية وأيضا باللون المائي البسيط الهادئ في خلفية لها التأثير الهارموني المتداخل مع درجات الأصفر والأحمر والبرتقالي في تنويعات من الأزرق الفاتح والأخضر الداكن .

معطيا بقعة ضوئية فاتحة للمنضدة البيضاء الجالس أمامها الرجل متخذ الركن الأيمن السفلى من التكوين وجسده مائل نسبيا على المنضدة .. ونلاحظ بقايا اللون الأحمر الساقط من أعلى قبعته على رباطة عنقه وقميصه الأبيض ويده اليسرى في تعبير واضح عن تورطه وتلوته في ذلك العالم المهيمن .

ونلاحظ اللون الأزرق للدائرة على زجاجة الخمر وخلفية الأطفال في الجانب الأيمن وكذلك رداء المرأة في منتصف التكوين .

فلوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) بها الخط القوي المعبر عن التفاصيل الدقيقة في رؤيا جديدة للواقع متداخل مع الألوان المائية والمسيطرة على التكوين في بساطة تعطى الشحنة الانفعالية للقيم التشكيلية داخل البناء الفني للوحة من لون وخط وترديد وتناغم خطي ومساحي ولوني في اتزان واضح .

(المؤلفة - سيلفافون هاردين) ١٩٢٦

- ١٢٠×٨٨ سم

- اتوديكس

- خشب محضر بمواد حديثة

- شكل (٥٥)



لوحة (المؤلفة - سيلفافون - هاردين) سنة ١٩٢٦ أنتجت في الفترة التي استقر فيها الفنان في برلين ونال قسط متواضع من الاستقرار الفني والنفسي بعد هزيمة سنة ١٩١٨ .

فنرى فى أسلوبه أكثر استقرار وهدوءا من فترة (١٤ - ١٩١٨) والتى قضاها فى الخدمة العسكرية فى الحرب .

فلاحظ أنه أعطى أدق التفاصيل بأسلوب مجهري واضح فى تركيزه على أدق التفاصيل فى علبة سجائر المؤلفه الجالسه على مقعد فى وضع غير مستقر وحتى علبة الكبريت الصغيره و سطح المنضدة الرخامية والخاتم فى أصبع المؤلفه لهم التركيز والاهتمام الواضح ونلاحظ أيضا إظهاره جوب السيدة والأصابع الرفيعة المشدودة المديبة كأصابع الطيور .. ولم يغفل الفنان دخان السيجارة المتصاعد ... والنظرة المرفهه والملاح المتعبه لتلك المؤلفه التى ربما قضت ليلها فى السهر والتأليف .. ونلاحظ تلك الدائرة السوداء حول عيني المؤلفه اليمنى ربما نظارة طبية .. أو إضافة أرادها الفنان .. ولكنها أعطت الإحساس بالغربة والمفارقة المدهشه للمشاهد اللوحة ... ويتردد اللون الأسود الدائري لتلك النظارة مع المربعات السوداء فى ثوب المؤلفه تلك المربعات السوداء والحمراء والرمادية المتكررة بوضوح وقوة لونية مع خلفية حمراء قرمزية لجدران المقهى فى سيطرة كاملة على درجات اللون المتضاربة ونلاحظ الهدوء اللونى فى الدرجة اللونية للمقعد البنى المشوب بالاصفرار بحيث نراه متداخلا مع أرضية المقهى ... فى تداخل لونى قوى أعطى السيطرة على اللون بواسطة الأسود والأحمر ..

كما نلاحظ لحظة السرحان الواضحة على ملاح المؤلفه فى إحساس درامى ذاتى بأسلوب تعبيرى داخلى لحالة نفسية ذاتية لتلك المؤلفه مع عدم إغفال الفنان للتفاصيل الدقيقة وإعطاءها أهمية كبيرة بأسلوب مركز مثل لوحة (والدى الفنان نفسه سنة ١٩٢٤) ونلاحظ أيضا ذلك الكأس الخاص بمشروب معين والقشة الخاصة بالشراب واضحة على سطح الزجاج الشفاف للكأس حتى الأحرف المكتوبة على علبة الثقاب الصغيره واضحة . إنها الموضوعية الجديدة أو الواقعية الجديدة التى أتت بعد صدمة الفنان فى عالم آخر مثالى يحس بمعاناة الناس . فأدرك بعد الحرب العالمية الأولى أنه الواقع المادى والقوة الغاشمة والقوة المادية لابد من رؤيتها وإدراكها فى تفاصيل الحياة البشرية والاجتماعية .

٤ - ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠) Max Bechmann

ولد الفنان ماكس بيكمان فى (ليزج) عام ١٨٨٤ .. وعندما بلغ الخامسة عشر انتظم فى أكاديمية وايمر (Weimar) للفنون وتلقى تعليما فى الرسم على يد مصور

الصور الشخصية والأحداث اليومية (كارل فريتهوف سميت - C.G.J. - Smith) وكان ذلك عام ١٨٩٩ .

ونرى ماكس بيكمان يسافر لأول مرة إلى باريس عام ١٩٠٣ ويقضى ستة أشهر ويتأثر بالتأثيرية هناك ... ويشاهد أعمال الفنانين التأثيريين وما بعد التأثيريين وبصفة خاصة الفنان (مانيت - Manet) ولوحة (العذراء تنتحب) لمدرسة أفينون .

وفى سنة ١٩٠٤ يعود إلى برلين .. وفى سنة ١٩٠٦ يفوز بجائزة الفيلا رومانا - Villa Romana) وهى بعثة دراسة فنية مجانية إلى فلورنسا لمدة ستة أشهر ... وكان ذلك نتيجة عرضه للوحة (شبان بجانب البحر سنة ١٩٠٦) ويعرض بجامعة الفنانين الألمان فى وايمر وفى الفترة من ١٩٠٦ حتى سنة ١٩١٢ نراه يرسم موضوعات دينية وتاريخية مثل (الدراما Drama) سنة ١٩٠٦ وموضوعات تمثل الخليقة (آدم وحواء) وآلهة الحب والحرب . ولوحة (بركان ميسينا سنة ١٩١٠) - ولوحة (فرق الجبار سنة ١٩١٢) ولوحته المغرقة فى المأساة المكثفة (رؤيا للموت كبيرة سنة ١٩٠٦) فى إيقاع درامى وبعد تشكيلي قوى فى الشحنة الانفعالية وكان فى هذه المرحلة يحاول كما يقول هو (النفاذ إلى روح الأشياء) محاولا الوصول إلى الحقيقة الداخلية الراسخة داخل أعماق أشكاله بحيث لا تبدو الصورة انعكاسا للواقع بل حقيقة داخلية منحوتة بخطوط وألوان ... متأثرا برويا ادفارد مونش ولوفيس كوارنث .. ونراه بعد ذلك يتطوع فى الحرب سنة ١٩١٤ فى الخدمات الطبية ويرسل إلى بروسيا الشرقية ثم إلى الفلاندرز ويلتقى هناك بأريك هيكل .. أحد مؤسسى (جماعة الجسر ١٩٠٥ - ١٩١٣) ... وأصيب بانهييار عصبى أثناء الحرب وسرح من الخدمة العسكرية ... وتوقف تماما فى الفترة من سنة ١٩١٤ - ١٩١٦ حتى نراه فى نهاية سنة ١٩١٧ وبعد تخلصه من الآثار النفسية للحرب يرسم لوحته (صورة شخصية مع منديل أحمر) سنة ١٩١٧ ... وتبدو فى هذه الصورة مدى تأثير أهوال الحرب على حالته النفسية فنراه فاغر العينين خائف مضطرب يستند إلى نافذته وجدار آخر ويرتكز على حافة الصورة بيده اليمنى فى حالة من الاضطراب والخوف ونظيره متوجسه إلى المستقبل فى احساس غاضب ولون بشرته مريض وجسمه متهالك . إنها رؤيا الماضى القريب تظهر عليه بحالة نفسية .

ويرسم عام ١٩١٧ لوحة (الشهادة) ولوحة (المسيح والمرأة الزانية) بأسلوبه فى علاج الفراغ بإدخال أجسام دائرية الشكل مثل الاسطوانات والمخاريط والقبعات الدائرية والعجلات والأشكال الهرمية وأدوات الموسيقى والتعذيب معطيا أبعادا نفسية وغامضة برعب وخوف دفين تنبئ عنه أشخاصه وجلاديه ومهرجيه وأبطال مسرحياته وجنوده وهم يؤدوا حفلاتهم التنكرية الكريهة .

ونراه فى تلك الفترة مخلصا لفن الفراغ والعمق ونراه يقول^(٩٢) (... فى البداية يكون الفراغ هذا الاختراع الغامض الغير مفهوم فكريا .. فالوقت من اختراع الإنسان أما الفضاء فهو قصر الآلهة ..) .

شكل (٦١) - الأنزال
- ماكس بيكمان - سنة ١٩١٧



الدراما النفسية فى أعمال بيكمان :

وينتج لوحة (الليل سنة ١٩١٨ - ١٩١٩) فىرى الفنان الليل عبارة عن كابوس مخيف مرعب به جميع أدوات التعذيب والقتل والجلادين يهشمون أعضاء سجناءهم الموثقين فى سلبية تامة بشكل مشير وسهل فالقتل والتعذيب يتم كما فى العصور الوسطى فى طراز من الملابس الساذجة المتأثرة بالماضى البعيد وتلك الحفلات التنكرية التى تنقلب فى نهايتها إلى مذابح للقتل والاغتصاب فالخوف والاغتصاب والتعذيب يسيطر على لوحة الليل بهؤلاء الجلادين وربما هم سياسيين عصريين فى ملابس تنكرية لخداع الشعوب أو قراصنة البحار المظلمة إنها مأدبة عشاء تنكرية تنتهى بمذبحة قتل واغتصاب فى عصر غير معلوم وزمان منتهى ورؤيا شائكة إنها إحدى عوالم ماكس بيكمان ذلك الفنان

المصاب بانهييار عصبي فى حرب سنة ١٩١٤ ويسترد صحته ولكن هواجس أهوال الحرب تهاجمه لأنها مازالت كامنة فى أعماقه وتطفو على سطح لوحاته .

وفى لوحة (كرنفال Carnival) سنة ١٩٢٠ نرى تلك النساء والممثلات والموسيقيات والمهرجين وأدواتهم الغريبة ولوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) إنه سيرك متجول أو نادى ليلي ... أو كواليس خلفية لأوبرا ريفية استعارت أدوات زينتها وعملها من إحدى استديوهات المانيا السينمائية لإحدى أفلام^(٩٣) (الدكتور كالليجارى) أو (الدكتور فاوست) أن عالم بيكمان يبدو كمسرحية هزلية مخيفة يقتل جميع شخصيتها فى مصير مؤلف وينهار جميع مشاهديها إنها حياة بيكمان ونراه يصور نفسه مع جوقة الممثلين ذا غطاء أسود على عينيه فى لوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) ونرى أكثر من مفردات تكوينه فى إسهاب وتعداد كبير بحيث نحس بالاضطراب الداخلى بين العديد من العناصر المألوفة فراغه فى تداخل بعيد عن التفاعل من أشكاله يرسم حركتها ولكنها لا توحى بالحركة أن مذاجه ومثليه ومهرجيه ثبتوا على تلك الحالة المرعبة البائسة فى (حالة إلغاء لمفهوم الزمن المادى ...) . إن التعذيب والقهر دائم ويستمر غير عابىء بعامل الزمن انه ممتد فى لانهائية وذلك واضح من الإحساس البارد على وجوه ضحاياها وأبطال مسرحياته ومهرجيه فى ملحمة جامحة لبؤس الإنسانية فى أسلوب تعبيرى بموضوعية جديدة معبرا عن تفاصيل عديدة وكثيرة ومتداخلة فى رؤيا خرافية وبأسلوب موضوعى بعيد عن أى عاطفة .



شكل (٦٢) - رؤية كبيرة للموت
- ماكس بيكمان سنة ١٩١٧

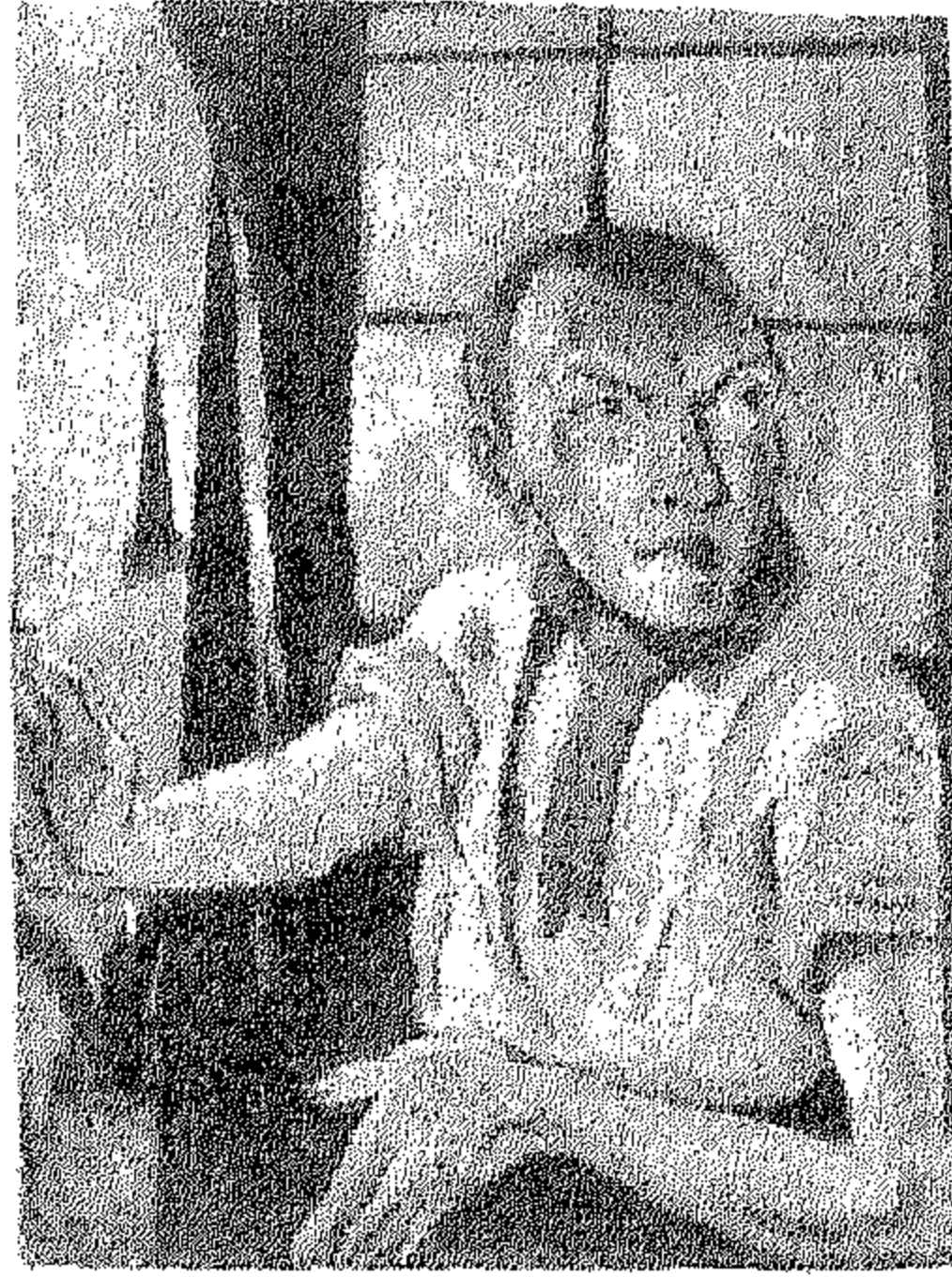
وقد قال ماكس بيكمان^(٩٤) (لا يوجد شيء أكرهه أكثر من العاطفة - إن الأقوى والأعمق هو رغبتى فى أن أسجل الأشياء التى لا يمكن التعبير عنها للحياة لتصبح . والقلق الأعمى والأثقل على وجودنا يحترق فى داخلى ، فكلما أغلقت فمى بإحكام كلما

أصبحت أكثر برودا فى أن احتوى هذا النبات الناشز المخيف لمخيوية وأن أحبسه فى خطوط واسطح زجاجية شفافة ، أقمعة وأن أخنقه .. اننى لا أبكى ، اننى أكره الدموع كعلامة للعبودية .. اننى دائماً أركز على الشيء الضرورى ... على ساق أو ذراع وعلى الاحساس المدهش لتقصير الخطوط عبر السطح وتقسيم الفراغ وعلى اتحاد الخطوط المستقيمة وعلاقتها بالأخريات المنحنية ... ان الاستدارة فى السطح والعمق فى الإحساس بالسطح هو هندسة اللوحة ... التقوى ، الله - يالها من كلمة جميلة أسىء استخدامها كثيراً - اننى إن كان لى أن أؤدى عملى فى النهاية سأموت ... إن اليد المرسومة أو الوجه العابس أو الباكى ذاك هو عقيدتى ، إذا كنت أحس شيئاً فى الحياة انه فى كل ذلك ...) .

كانت تلك إحدى أخريات ذكريات الفنان ماكس بيكمان عن كرهه للعاطفة والدموع كدليل على العبودية وكيفية قمع الإحساس داخل خط وسطح زجاجى وكرهه للبكاء وتركيزه على الأطراف واهتمامه بهندسة اللوحة انها رؤيا الموضوعية الجديدة ورؤيا ما بعد سنوات الحرب للفنانين التعبيريين أمثال أتوديكس وجورج جروسز وماكس بيكمان ذلك الفنان الذى بعد عن الجماعات الفنية والتكتلات السياسية والأيدولوجية ليكون لفنه وقد لقى التشجيع من جماعة برلين كممثل لروح الفنان (ليبرمان) .

ذلك الفنان الذى مر بتجارب قاسية أوصلته إلى الانهيار العصبى فى الحرب ثم خلفه مع النظام الحاكم فى ألمانيا النازية .. ويتوقف عن العمل فى برلين إجبارياً ثم يهرب إلى أسترادام فى هولندا ثم إلى انجلترا خوفاً من تعقب (الجستابو) فى الفترة (١٩٣٨ - ١٩٤٧) وثم إلى أمريكا ويقوم بالتدريس هناك حتى وفاته بالولايات المتحدة الأمريكية ونرى شىء من مذكراته حيث يقول^(٩٥) (أستيقظت ومازلت أحلم .. بدا لى التصوير انه إنجازى الممكن والوحيد .. فكرت فى صديقى الكبير العجوز هنرى روسو وفى هوميروس الذى قربنى من الآلهة . حييته وإلى جواره رأيت وليم بلاك فيض النيل والعبقرية . لوح بيده موجهها إلى تحيات كما لو كان كاهناً أكبر فى هيكل سماوى قال لى « لاتجعل نفسك تفرع من هول العالم ستحصل من ذاتك على رؤية أعمق .. وستجنى تحراً متزايداً من كل ما يبدو لك الآن فظيلاً وكثيلاً .. ») .

تلك إحدى هواجس الفنان (ماكس بيكمان) المخيفة التى عاشها وعبر عنها فى أعماله طوال حياته الفنية .. إلى وفاته فى السابع والعشرين من ديسمبر عام ١٩٥٠ بنىويورك حيث كان يعمل فى المدرسة العالية للفنون بمتحف (بروكلين) بنىويورك .



لوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر)
 ١٩١٧ - زيت على قماش - ٨٠×٦٠
 سم - ستاج ستلاجرى
 - (ماكس يكمان)
 - شكل (٦٠)

لوحة (صورة ذاتية للفنان بمنديل أحمر) سنة ١٩١٧ هي من أوائل إنتاجه بعد شفائه من حالة الانهيار العصبي التي ألمت به إبان اشتراكه في معارك الحرب العالمية على حدود روسيا الشرقية .. وتقابل هناك مع أريك هيكل .. وبسبب ذلك سرح من الخدمة العسكرية وتوقف عن العمل في الفترة (١٩١٤ - ١٩١٦) .

ففى الصورة الذاتية لها رؤيا لأهوال الحرب بصورة غير مباشرة تبدو واضحة على ملامح وجهه فى عيناه الزائعتان والفم المفتوح فى حالة توجس وخوف واللون الأصفر الباهت المريض لجسده واستناده إلى إطار اللوحة وإلى جدار الحائط والنافذة واستناد يده اليسرى فى انشاء إلى ركن اللوحة الأيمن السفلى .

إن الفنان يعطى ظهره للحائط ويواجه العالم بروياه الجديدة بعد شفائه يريد أن يرى الحياة والعالم على حقيقته بعد صدمته النفسية فى الحرب وأثارها عليه ثم يرتدى منديل أحمر حول عنقه (انه منديل الكشافة أو الجواله) .. الذى من شعارهم الخدمة العامة ومساعدة بنى الإنسان بغض النظر عن أى اختلافات جنسية أو عقائدية أو إقليمية هدفهم خدمة وحب البشر فى رؤيا إنسانية للجنس البشرى .

هل يقصد بهذا المنديل ذلك أم ماذا ولكن أغلب الظن أنه منديل (فريق الكشافة والجواله) الخاص بالصليب الأحمر الذى عمل به أثناء الحرب فى الخدمات الطبية ربما إنها رؤيا ذاتية للفنان لعالمه المليء بالهواجس والمخاوف من قوى أكبر وأعظم من الإنسان العادى الضعيف .. كما عبر عن ذلك فى أعماله التالية .

اللون الغالب فى التكوين الفنى للوحة هو الأخضر المشوب بالبني الفاتح ومثل الرسومات الجدارية القديمة للنافذة والجدار وجسد الفنان وقميصه مع تنويعات من الأخضر الذى ساعده فى إبراز العروق النافرة فى يد الفنان تلك العروق الخضراء نبض الحياة الباقى فى جسده المريض وهناك جزء من الستارة مطوية على الحائط سوداء مشوبة بأزرقاق خفيف وفى الركن الأيسر تبدو مزهرية بها نبات أخضر وهناك رسم زخرفى بسيط على الجدار على هيئة طلق نارى أو صاروخ ربما على شكل مثلث حاد الزاوية وله قاعة حمراء وجسم بنى داكن ربما من رؤيا الحرب .

وتلعب المساحات المربعة للنافذة دور فى إعطاء التحديد المساحى المطلوب لخلفية وجه الفنان المضطربة وأيضا المنديل الأحمر والمزهرية الحمراء مع الأسود فى شىء من التعادل اللونى بين كميات الألوان المستخدمة فى البناء الفنى للوحة ونرى ذراعه المستقيمة المستندة لإطار اللوحة فى أفقية مستقيمة تقابلها اليد المثنية فى مثلث رأسى هو رأس الفنان فى حركة داخلية هادئة داخل التكوين الفنى العام ذا الرصانة والثبات لأن عناصره قليلة وبسيطة على خلاف أعماله التالية ذات العديد من العناصر المتعددة والأحاسيس الباردة الخالية من العاطفة والثابتة على وضع حركى بعينه تدل على استمرار القهر والتعذيب الأبدى للإنسانية .



(الليل)
- ١٩١٨ - ١٩١٩
- زيت على قماش
- دور بيلودرف
- ماكس بيكمان
- شكل (٦٣)

لوحة (الليل - ١٩١٨ - ١٩١٩) لماكس بيكمان ذات رؤيا هستيرية مازجا فيها الواقع مع الخيال مع الرؤيا الحية الحاضرة والماضية فى تكوين قوى الشحنة من تعدد عناصره وتداخلها فى مأساة بشرية ليس معلوم زمانها ولا مكانها ولا سببها ودوافعها .

إنها رؤيا خاصة بالفنان حيث يتخيل (الليل) ذلك الكابوس المريض بالتعذيب وتحت أجنحته الثقيلة تتم مؤامرات على أناس أبرياء .

فنى امرأة وقد شد وثاقها من كلتا يداها وقد جردت من أغلب ملابسها ونرى ظهرها كاملا عارى وساقاها مفتوحتين متباعدتين ورجل جلس على منضدة خشبية مثل مناضد التعذيب فى القرون الوسطى وفاتحا ساقاه اليمنى وقد شوهدت واستطالت واليسرى قصيرة ويقوم شخص يدخن (البايب) الغليون ومرتدى ملابس السهرة ورأسه ملفوفة بأربطة بنزع مفصل يد ذلك الرجل فوق المنضدة ويساعده رجل آخر من الخلف .

وتبدو ملامح الألم والتعذيب على وجه الرجل وقد التفت حول عنقه ستارة حمراء بقصد خنقه .. وتبدو امرأة بكامل زينتها فى الخلف ... أما فى الجانب الآخر الأيمن نرى رجل ارتدى ملابس عسكرية بغطاء رأس يقوم بخلع ملابس فتاة أخرى صغيرة وقد ظهرت ملامح الهلع عليها من مما تشاهده .

والمكان ربما قبر مظلم من قلاع العصور الوسطى خاص بالتعذيب أو جوف سفينة قرصنة بحار مجهولة .

ونرى أدوات الحفلات التنكرية مبعثرة فى المكان من قبعات وشموع ما زالت مضيئة وملابس ملقاة على الأرض ذات البلاطات الحجرية الكبيرة .

إنها رؤيا مروعة للتنكيل والتعذيب الذى ربما تم بعد حفلة تنكرية صاخبة أو ربما ارتدى هؤلاء الجلادين تلك الملابس الغريبة بهدف الاختفاء والتمويه عن نشاطهم إنها نظرة متوجسة لعالم الليل الكئيب كما تخيله الفنان بعد شفائه من الانهيار العصبى فى سنة ١٩١٦ نراه عام سنة ١٩١٨ يرى الليل بتلك الصورة الكثيفة المزيفة هل الليل هو المزيف أم الليل هو ستار يستغل لإخفاء الزيف فى الحياة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية .. انه تساؤل يطرحه الفنان بأسلوبه الذاتى كما طرح جورج جروسز أسئلته اللاذعة على مجتمع بعد الحرب فى لوحاته (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) ولوحة (مرحبا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) ... فى رؤيا موضوعية جديدة . ونرى اللون الصارخ بين الأحمر والأسود والبنفسجى والأبيض المشوب بالصفرة الغالبة على ملابس الجلادين والمعذبين فى رؤية لملابس العصور الوسطى المليئة بالمغامرات والمؤامرات والخianات

التي كما رآها الفنان مازالت مستمرة ولكن مع تغير الأدوار والملابس والأزياء .. فالجلادين كما هم ولكن الملابس والأزياء هي التي تتغير .

ونرى التفاصيل الكثيرة المتعددة في اللوحة في تداخل حاد بين المثلثات والخطوط المستقيمة والمنحنية والدائرية في فوضى ترددية توحى بالإحساس العام للمأساة المفاجئة لما يتم داخل ذلك المكان المجهول .. فالمعذنين لم يصرخوا من تعذيبهم ولكن مستسلمين لما يتم والجلادين يقوموا بعملهم ببساطة وهدوء وبرود كما هو واضح من الرجل ذو الغليون وذو القبعة العسكرية أنه عملهم الدائم بلا انفعال عليهم والأسرى مستسلمين لأن المقاومة تزيدهم تعذيب والحركة ثابتة كدليل على استمرار التعذيب باستمرار مطلق للجنس البشري في مأساة العصر الحديث التي ابتليت بها البشرية إبان الحرب العالمية الأولى .

ونرى تعدد المحاور المثلثة والأفقية والمثلثة والمنحنية والدائرية في تداخل عنيف يعطى إحساس بالتوتر المبالغ فيما يشعر به عن قوة الشحنة الانفعالية الداخلية للفنان وكثرة رموزه التي يريد الإفصاح عنها مرة واحدة وفي ثورة عارمة ... ولكن بهدوء وبرود عاطفي واضح .. لأنه كما يذكر هو إنه يكره العاطفة والدموع ويريد التعبير بصمت وهدوء لأنه كما يقول يعطى إحساس أشمل وأعم للمأساة بصورة واضحة وجلية .

ثامناً : معرض الفن المنحل - ١٩٣٧ - ميونخ

بعد صدور البيان الدادي^(٩٦) (Dadist) عام ١٩١٨ بهجومه بشدة على المدرسة التعبيرية (التعبيرية ... لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل النشطين من الناس ...) .

وكذلك مقالة الشاعر (إيفان جول - Yvan - gall) التعبيري التي نشرت عام ١٩٢١ والتي تبشر بحزن بنهاية التعبيرية وتطالب بأخذ الحياة بجدية وموضوعية جديدة .. وذلك كنتيجة للحرب العالمية الأولى .. والتي انتهت بهزيمة ألمانيا عام ١٩١٨^(٩٧) (وفي سنة ١٩١٨ تغيرت الصورة جوهريا ، لقد سقطت الإمبراطورية الألمانية ، والإمبراطورية النمساوية ، وفقدت الإمبراطورية العثمانية ما كان لها من ممتلكات خارج تركيا والقسطنطينية ، وسقط ملك بلغاريا ، وأصبح على مؤتمر الصلح الذي افتتح في باريس

فى يناير عام ١٩١٩ برئاسة كليمنصو أن ينظر فى شروط الصلح الذى حضرته الدول المنتصرة الأوربية وغير الأوربية مثل اليابان والصين وبعض دول أمريكا اللاتينية والحجاز) .

ونرى اختفاء شعار التعبيرىون (الإنسان خير) لىأتى شعار جورج جروسز وجماعته (الحمراء) سنة ١٩٢٤ لىعلن (الإنسان حيوان) ويذكر فى هجومه على النظرة العاطفية المتطرفة فى التعبيرية^(٩٨) (فلم يعد بإمكان الحماس والإثارة لأنا (ego) أن تقف فى مركز الأشياء فقد حل محلها الحاجة إلى نظرة واضحة للعالم الدينىوى المبتذل ، يجب أن تمثل الأشياء بكل تفاصيلها دون تدخل العاطفة وبدقة ...) .

ويقام فى مانهيم (Mannheim) معرض تحت عنوان (الموضوعية الجديدة New Objectivity عام ١٩٢٥) وكان الاستعداد والدعوة له فى عام ١٩٢٣ .

ويفتح معرض (الدادية) فى سنة ١٩١٧ فى النادى الخاص بالحركة (مقهى فولتير) فى زيورخ وتعرض أعمال (كاندنسكى - فيننجر - بول كلى - كوكوشكا - مارك - موديليانى - بيكاسو - كيركو - أرنيست - آرب) وانضم للحركة الدادية العديد من الفنانين والشعراء الساخطين على الأوضاع الاقتصادية والفنية والاجتماعية وأنشئت جماعة الدادة فى برلين تحت رئاسة الفنان (جورج جروسز) وهاجم البورجوازية الألمانية .

وقد جاءت الحركة الدادية كرد فعل لىأس الفنانين من انتهاء الحرب إلى لا شىء (بل تدمير كل ما هو إنسانى وخير فظهر مذهب (الافن) بأسلوب ناغم بإحساس عدمى تهدمى وأطلقوا على حركتهم هذه (الحركة الدادية) . وترجع تسمية هذه الحركة ...^(٩٩) (ولقد رأت هذه الحركة النور فى أحد مقاهى زيورخ فى ليلة الثامن فبراير عام ١٩١٦ على أيدى جماعة من الفنانين والكتاب فى مقدمتهم الشاعر الرومانى الأصل (تريستيان تزارا) الذى دس أصبعه فى ثنايا قاموس واتخذ أول كلمة وقعت عليها عيناه اسما للحركة المتمردة .. وكانت هذه الكلمة (دادة) وتعنى (الحصان الخشبي) ونشر إعلان الحركة الدادية مسجلا أنه (ليس للفن الأهمية التى كنا نتغنى بها ، نحن فرسان الخيال منذ قرون) . وخلص إلى أن (هناك عملا سلبيا تدميريا ضخما يجب القيام به ، وهو ن نكنس وننظف ..) .

وكانت كل من (التكعيبية) و (المستقبلية) قد مهدت للحركة (الدادية) ففى عام ١٩١٠ يتوصل بيكاسو ومعه براك فى باريس إلى تحطيم وتخريب الطبيعة التقليدية فى شكلها المألوف .. وأيضاً فى ميلانو فى نفس الوقت يحطم المستقبلليون فى إيطاليا الهارمونية والذوق الفنى فى رؤيا جديدة وفى تغير لدعائم الفن التقليدى .

وتزدهر الحركة (الدادية) فى ألمانيا وأوروبا لبغدها عن الواقع وغرابتها وعدم انسجامها مع الواقع كنوع من التنفيس الذاتى للجماهير عن خيبة أملهم فى السلام والرخاء الذى اختفى بعد الحرب العالمية الأولى .. وكذلك وجدت وسائل الإعلام والصحافة من تلك الحركة ومعارضها الغريبة الشاذة وأشعارها وإنتاجها الشاذ مادة صحفية وإعلامية مسلية ومبهجة للشعوب لتنسيها الآثار المترتبة عن الحرب ومآسيها .

وانضم إلى الدادية الفنانون التعبيريون (بيكاسو - جروز - بول كلى) . ولكنها ابتعدوا عنها بعد قليل لغموض هدفها وهجومها على كل ما هو ذا قيمة فنية كنوع من محاولة تدمير الفن بصورة بشعة .

وأُعلنت حركة الدادية فى سنة ١٩٢٢ .. بعد إقامة معرضها فى باريس فى شهر يناير سنة ١٩٢٠ وبه أعمال زيتية وتمائيل ... وقراءة أشعار وعزف موسيقى ومن أهم الأعمال لوحة (مارسيل دوشامب) (موناليزا) ذات الشارب .. وأقيم فى يونيو سنة ١٩٢٢ معرض آخر للداديين فى باريس .. واختلف (تزارا) مع (أندريه بریتون ولوى أراجوان وبول الوار وفيليب سوبو) فى هدف الحركة الدادية .

واتجه (أندريه بریتون) إلى تنمية الحركة الدادية بالرجوع إلى اللاشعور الغيبى فى الإنسان مكتشفاً للحركة السيرالية التى جاءت على حطام الدادية تلك الحركة التى كانت اختباراً للفن وتساول عن جدواه فى حياتنا فى لحظة يأس وضياح فى الفترة ما بين الحرب الأولى والثانية .. فى أوروبا .. فجاءت الحركة السيرالية لتؤكد إيجابية الفن واستمراره برؤيا جديدة تتغير بتغير نظرة الإنسان للعالم من حوله .

ففى أن المدرسة التعبيرية لم تنتهى بنهاية الحرب العالمية الأولى وإن كانت تلك الحرب قد تسببت فى موت كل من ماك ، ومارك وتغير مفاهيم الفنانين الذين شاركوا فيها مثل ماكس بيكمان وهيكل وكوكوشكا ومن عاصرها وعاشها بأعصابه مثل كير شنر - وبعد الحرب استمر إنتاج التعبيريون واستمر صدور مجلة (العاصفة) حتى عام ١٩٢٨

ولقى التعبيريون الألمان والفرنسيين الاحترام والتقدير وقد تعدوا مرحلة الشباب وعينوا في مناصب هامة في معاهد الفنون والأكاديميات الفنية وكتب عنهم المؤلفات وعن فنهم وطبعت أعمالهم على البطاقات البريدية كنوع من الاحترام والتقدير لفنهم .

ولكن كل هذا انتهى في سنة ١٩٣٣ بسيطرة (حزب العمال الاشتراكي الوطني) الألماني وعرف باسم (النازي) فوصم أعمال التعبيريون وغيرهم من التجريديين والتكعيبيين والمستقبلين بالانحلال والعطن والتحقير .

وبعد الحرب العالمية الأولى وإبرام معاهدة الصلح في باريس في يناير سنة ١٩١٩ نشأت في أوروبا محاولات لإقامة ديمقراطية شعبية عن طريق البرلمانات المنتخبة .. ولكن سرعان ما تحولت تلك الديمقراطية إلى دكتاتورية مطلقة بيد زعماء لهم السيطرة الكاملة على البلاد .. وساعد على ذلك الأزمة الاقتصادية التي مرت بها أوروبا والعالم في الفترة (١٩٠٩ - ١٩٣١) .

فقرى (الشيوعية) في روسيا وقيام الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ نتيجة للفقر والبيؤس وفساد الحكم القيصري .. وهزيمة روسيا أمام اليابان عام ١٩٠٥ وأمام ألمانيا عام ١٩١٦ ، ١٩١٧ ويتزعم الثورة (لينين) حتى عام ١٩٢٤ - ومن بعده (ستالين) .

وتظهر (الفاشية) في إيطاليا بقيادة (موسوليني) أو (الدوتشي) ونادى بإجبار الفرد على طاعة الدولة واحتقار الحرية الألمانية ونادى بالحماس القومي الإيطالي وأخذ السلطة كلها بيده وقبل الحرب العالمية الثانية ينحاز بجوار ألمانيا داخل حلف عسكري (محور برلين - روما) .

ونرى (النازية) في ألمانيا تظهر كرد فعل لمعاهدة (فرساي) والبطالة والكساد الاقتصادي بعد الحرب العالمية الأولى ففي عام ١٩٣٣ يصل حزب العمال الاشتراكي الوطني (النازي) إلى السلطة^(١٠٠) (زعيمه هو أدولف هتلر الذي سجل مبادئه في كتابه (كفاحي) وهي مبادئ تقوم على أساس القومية العنصرية ، وتؤمن بتفوق العرق الجرمانى ، وإنشاء ألمانيا الكبرى التي تضم كل الألمان ، كما تطالب بامتلاك الدولة للشركات الاحتكارية وإلغاء معاهدة (فرساي) ، واستعادة المستعمرات الألمانية) .

وبذلك بدأ عصر جديد في ألمانيا وتولى هتلر السلطة ولقب (بالفوهرر - Fuhrer) وطبق مبادئه وبدأ منذ عام ١٩٣٥ في إلغاء معاهدة فراساي كتمهيد لقيام الحرب العالمية

الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) إلى انتهاءها عام ١٩٤٥^(١٠١) (بمؤتمر يالتا) واستسلام ألمانيا واليابان .

ونرى أنه أثناء سيطرة الحزب (النازى) على الحكم فى ألمانيا فى الفترة (١٩٣٣ - ١٩٤٥) واجه كل الفنانين والأدباء والمفكرين والنقاد الأحرار (والاضطهاد والظلم والمطاردة من جانب رجال المخابرات (الجستابو) الألمان ولم ينج أحد منهم بالاعتقال أو السجن أو القتل وكثيرا من الفنانين التعبيريين هربوا خوفا من الاضطهاد النازى فى ألمانيا أو البلاد الأوربية التى إحتلتها ألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية ، معارضين للأفكار العنصرية والتوسع الاستعماري وتدمير البشرية فى رؤيا ثورية إنسانية ترفض الاستغلال والدكتاتورية التى تسحق تحت أقدامها الأحاسيس والمشاعر الإنسانية والرؤيا التأميلية لجمال الحياة والطبيعة .

فلم يثبت أن فنانا تعبيريا أو ناقدا أو صحفيا قد هادن وآخى النظام العنصرى العسكرى الفاشى فى ألمانيا أو فى دول المحور العسكرى .. إيماننا بأمانة رسالة الفن فى سعادة ورفاهية الإنسان بعيدا عن نظرة العصبية والعنصرية المحلية الضيقة .

فالسطة الألمانية تقوم بعملية تطهير داخل متاحف ألمانيا وتنزع لوحات الفنانين التعبيريين لتباع خارج ألمانيا أو تحرق ويمنع الفنانين التعبيريين من إقامة معارضهم ويصدر أمر بمنع ممارسة الفن بشكل علنى لكل من (نولد - شميدت روتلوف) ويكتفى بالرسم داخل مراسمهم .

وفى عام ١٩٣٧ يقام فى ميونخ (معرض الفن المنحل) وقد ضم أعمال الفنانين التعبيريين وأطلق عليه (معرض الفن المنحل) وعرضت أعمال الفنانون (كير شير - هيكل - كوكوشكا - فلا منك - روه - بيكاسو - براك - أتوديكس - جورج جروسز - ليونيل فينجر - بول كلى - كاندنسكى - ماكس بيكمان ...) .

وتعرض بجوار أعمالهم لوحات هابطة المستوى بقصد التحقير والاستهزاء .. وتمنح الجائزة الأولى فى هذا المعرض للفنان (كوكوشكا) .

وأما الصحافة الموالية للحكومة (النازية) تسخر علنا من التعبيريين وتوجه لهم التهم والتهديد .

ففى كبر شئ الذى يعىش فففة استجمام فى سويسرا ىتأثر بالحن التى يعىشها زملاءه
الفنانى فى ألمانيا وىنتحر وفى عام ١٩٣٨ تصدر السلطات الألمانية أمرا بنزع أعمال (فلا
منك - روه - بىكاسو - براك) وىبعها فى الخارج .

وىتعرض للاضطهاد والتحقير الفنان العجوز (كرىستىان رولفز) وكان قد بلغ التاسعة
والثمانى من العمر .

وكذلك المثل والحفار الفنان (ارنست بارلاخ - ١٨٧٠ - ١٩٣٨) ىنقم علىه
النازى لأن أعماله تفضح الظلم الاجتماعى المتمثل فى الفقر والقبح فتطارده سلطات
النازى وىموت هو و (كرىستىان رولفز) فى حالة من البؤس الشدى .

وىتم القبض على الفنان (اتو دىكس) فى ألمانيا بعد فصله من وظيفته أما الفنانون
المعماريون مؤسسى مدرسة (ألباوهاوس) مثل (مىرفان - دىرووه - والتر جروبىوس)
ىهربوا إلى الولايات المتحدة وىسلك طرىقهم الفنانى (جورج جروز - لىونىل فىنجر -
هانر رىختر) .

أما الفنان بول كلى فىفر إلى سويسرا وكاندنسكى إلى فرنسا وىهرب الفنان كوكوشكا
من (تشىكو سلوفاكىا) وهى أرض أجداده عندما غزاها الألمان إلى انجلترا - أما ماكس
بىكمان فىلجأ إلى امستردام وىقبض فى فرنسا على (وىلهلم أوهر) - و (ماكس
أرنست) وىطلق سراحهم بعد ذلك .

وأما الفنانون الألمان الذى لم ىستطىعوا الهرب خارج ألمانيا فقد لاقوا الظلم وأدرجوا
فى القوائم السوداء .. وأغلقت قاعات العرض .. وهرب النقاد ومتعهدوا اللوحات الفنية
إلى الخارج .. ففى تجار اللوحات (فلشتهامى) ىسافر إلى لندن و(ثانهاوزر) إلى بارىس
وفى عام ١٩٣٣ ىتقدم (هىروارث والدىن) للحصول على تأشيرة خروج إلى روسيا
وىفتقد أثره بعد ذلك وىختفى نهائىا .

وفى فرنسا ىلقى الفنان بىكاسو التهديد من مندوب هتلر فى بارىس (أتو أبىتر)
نتىجة لإنتاجه لوحة (جىرنىكا) سنة ١٩٣٧ تلك القرىة الأسبانية فى مقاطعة الباسك
والتى دمرتها الطائرات الألمانية لأنها تتمرد على الجنرال (فرانكو) .. وزار مندوب هتلر
بىكاسو فى مرسمه وعندما رأى الضابط لوحة (جىرونىكا) قال لبىكاسوا ساخرا (١٠٢)

(آه . أنت الذى فعلت هذا إذن . يا سيد بيكاسو ؟ ..) فأجابه الفنان بيروود (كلا ، إنه أنتم الذين فعلتموه) .

وكان بيكاسو قد وصل إلى مرحلة من الشهرة فى فرنسا وأوروبا جعل السلطات الألمانية المحتلة تحجم عن البطش به .

ويختبئ الفنان اليهودى (حاييم سوتين) فى فرنسا ويخشى من الهروب إلى الولايات المتحدة خوفا من القبض عليه بواسطة الألمان .. وكانت قد وجهت له دعوة من متحف الفن الحديث بنيويورك . وفضل البقاء مختبئا فى فرنسا خائفا من القبض عليه لأنه يهودى وسيتم إرساله إلى أفران الحريق وأصيب بقرحة بالمعدة وانسداد فى معدته ويصل إلى باريس متأخرا فى عام ١٩٤٣ ويتوفى بالمستشفى فور وصوله .

فنرى إلى أى حد قاومت المدرسة التعبيرية الظلم والفساد وحتى تحت ظل الاضطهاد والظلم والحرب والعدوان فى رؤيا انسانية وحب للبشر والسلام .. ودفع التعبيريون الألمان ثمن جاهدتهم من أجل حرية الإنسان فطاردهم جنود السلطة الألمانية النازية وخرّبوا أعمالهم ومنعواهم من الإنتاج وتم تحقيرهم واعتدى عليهم بالاعتقال والبطش .. ولكن لم يثبت أن فنانا تعبيرا قد خان قضيته وباع مبادئه تحت ضغط الاعتقال والمطاردة والبطش العسكرى .. وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) رد اعتبار الفنانين التعبيريين وكتب عنهم وعن جهادهم فى سبيل الحرية والسلام والمساواة .. دفاعا عن الإنسانية بمفهومها الواسع . فنرى بيكاسو عام ١٩٤٩ يقدم لوحته (الحمامة) كرمز للسلام والحب الإنسانى بعد الحرب العالمية الثانية .

هوائى الباب الثانى

(٢١) د . عبد الفتاح - د . إسماعيل ياغى - تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر دار المريخ - الرياض . ص ٤١١ .

Wolf - The expressionists - London - P. 95, 25, (27, 28) , 32, 33, 38 (٢٧، ٢٦، ٢٥، ٢٤، ٢٣، ٢٢)

(٢٨) الهيروغليفية من حيث المعنى تمثل الأشكال الطبيعية فى أشكال مبسطة ذات بعدين وتوحى بمعالمها للناظر إليها وتعطى شكل الإحساس من الوهلة الأولى للنظر إليها بالخطوط المتعددة المضطربة وغالبا تكون رموز هندسية وكائنات مبسطة .
- والهيروغليفية - سمها المصريين (الخط الربانى) - لأنهم كانوا يعتقدون أن معبودهم (تحت) وهو على شكل طائر (أبوقردان) وهو إله العلم والكتابة هو الذى اخترعها - وقبل ٣٠٠ ق. م شاهد الإغريق هذه الكتابة (الهيروغليفية) بمصر Hieroglyphs - وهى مركبة من مقطعين (هيرو Hiero) وتعنى مقدس ، و (غليف Glyph) بمعنى حفر أى تعنى الحفر المقدس أو الكتابة المقدسة) . المرجع : د. محمد حماد - تعلم الهيروغليفية - الهيئة العامة للكتاب - سنة ١٩٩١ ص ١٢ .

(٣٦، ٣٥، ٣٤، ٣٣، ٣٢، ٣١، ٣٠، ٢٩)

Wolf - The expressionists - London - P. 62, 64, 90, 77, 84, 85, 84, 85. .

(٣٧) راجع التحليل النفسى لأعمال نولد - كتاب القيم التشكيلية - قبل وبعد التعبيرية . لنفس المؤلف - - دار المعارف .

Wolf - The expressionists - P. 95, 96, 105. (٤١، ٤٠، ٣٩، ٣٨)

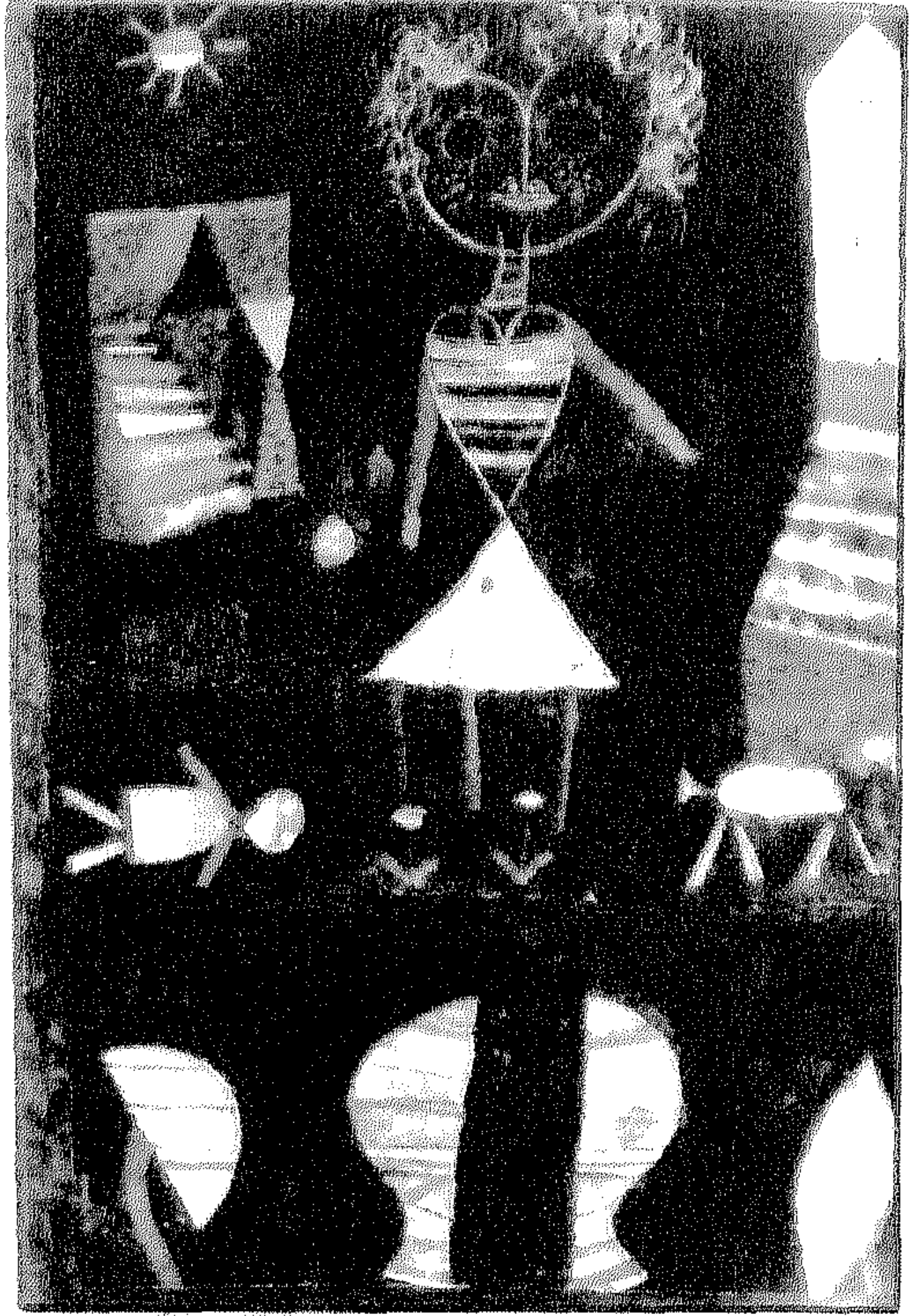
(٤٣، ٤٢) د . نعيم عطية - حصاد الألوان ص ٨١ ، ص ٨٤ .

Gerhardus-Expresionism - p. 18.. (٤٤)

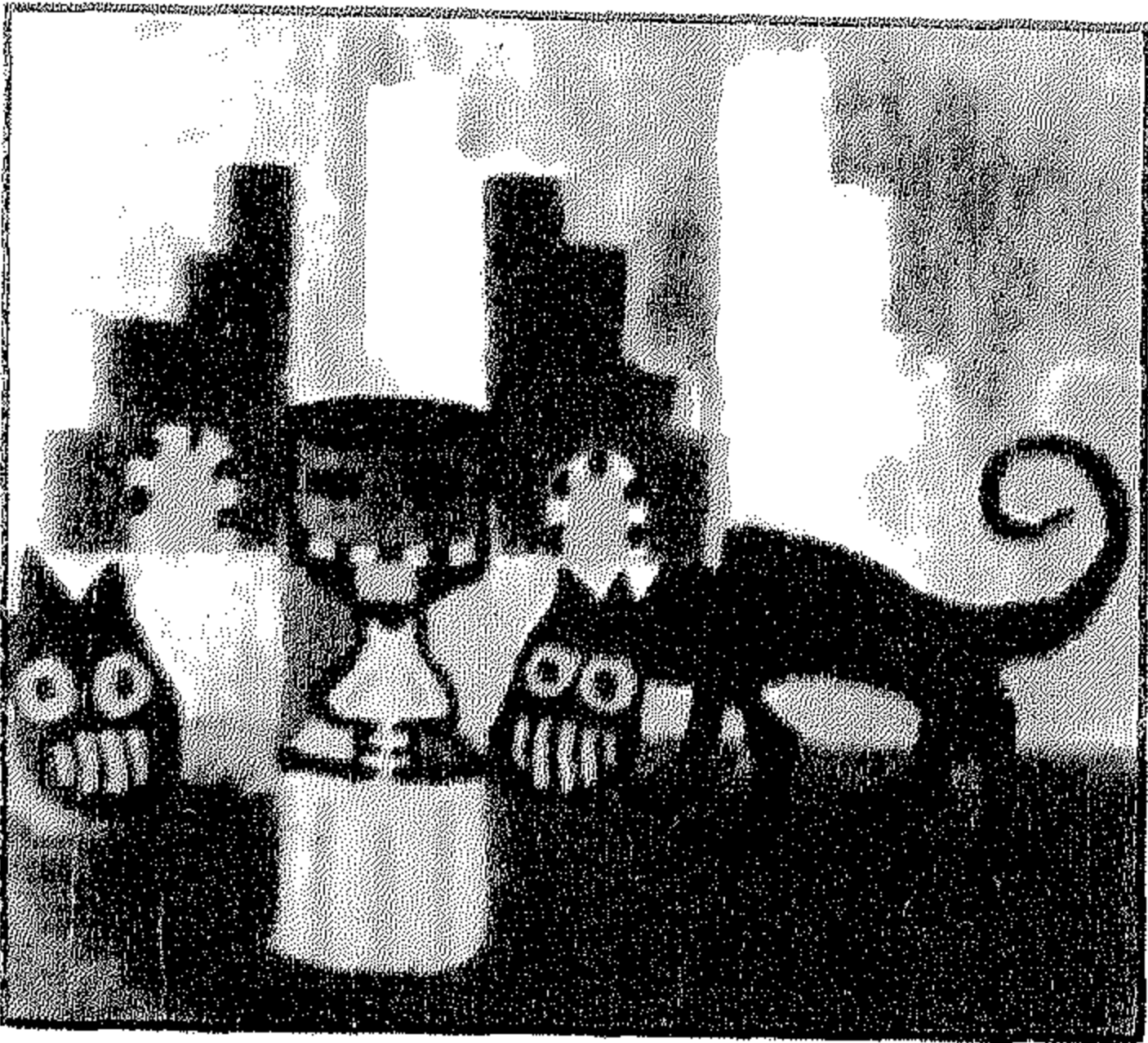
(٤٥) الكرونيك هو سجل تاريخى للحركة الفنية والحضارية فى ألمانيا وقد ساهم فى وضعه العديد من الفنانين الألمان مثل كير شتر - لييرمان بيكرمان - بخستين .



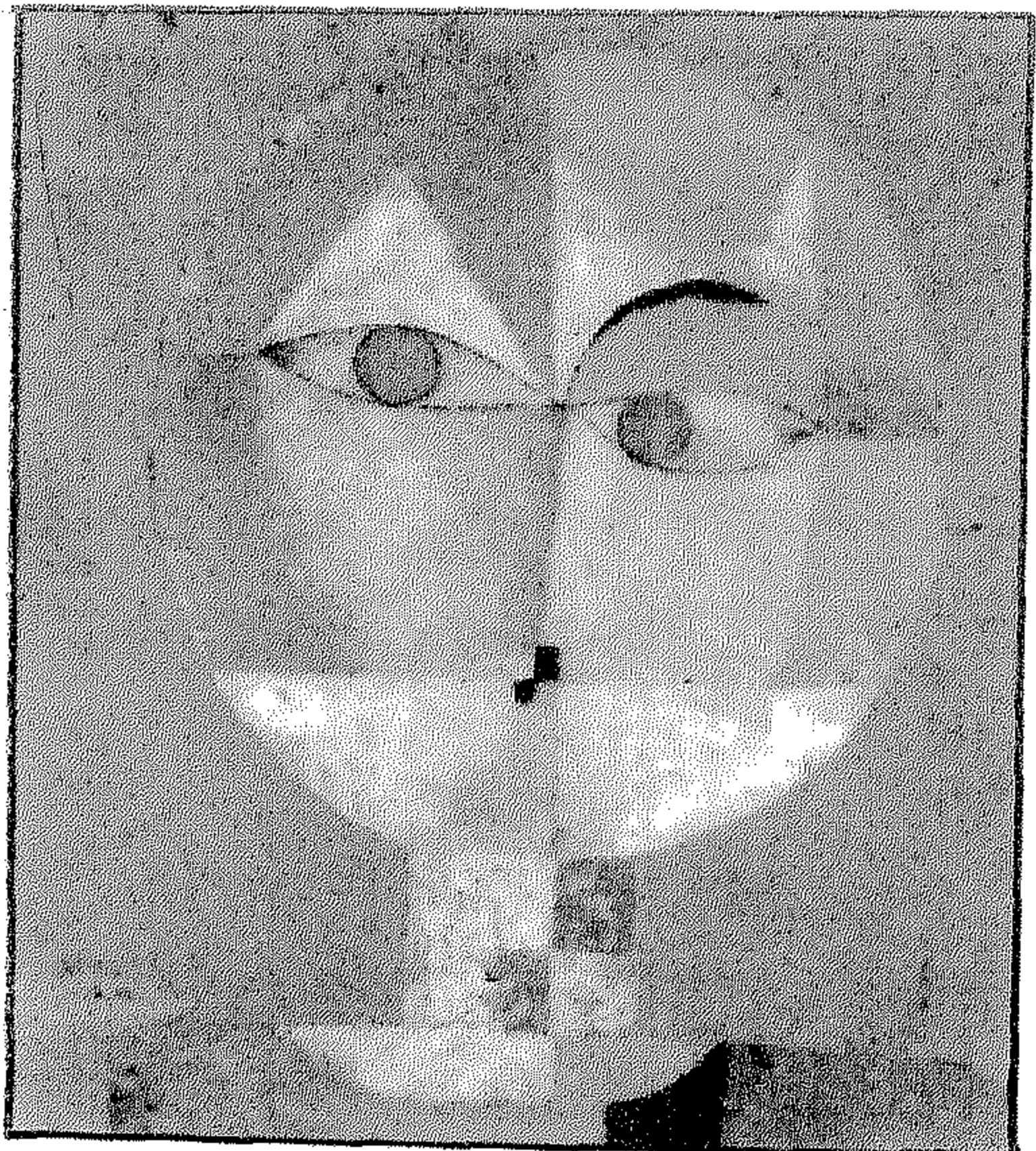
شكل (٣٩) فتاة ذات معطف أخضر
أوجست ماك - ١٩٩٣



شكل (٣٧) دمية المسرح - بول كلي - ١٩٢٣



شكل (١٧) اشكال غريبة
- ايميل نولد - - ١٩٢٤



شكل (٣٨) الشيخوخة - بول كلي - ١٩٢٣

Wolf - The expressionists -P . 106. 107. (٥٣،٥٢،٥١،٥٠،٤٩،٤٨،٤٧،٤٦)

(٥٤) فى عام ١٩١٩ أسس المعمارى والترجويوس فى فيمار كلية كان هدفها الأكبر ترسيخ الوحدة بين الفنون التشكيلية جميعها بما تقتضيه الاحتياجات الملموسة للحضارة الصناعية وربطها كلها تحت لواء مدلول بناء جديد - وسميت هذه الكلية بالباوهاوس.

Wolf - The expressionists -P . 119. 121. 124. 125. 126 . (٦٢،٦١،٦٠،٥٩،٥٨،٥٧،٥٦،٥٥)

Wolf - The expressionists -P . 114. (٧٣،٧٢،٧١،٧٠،٦٩،٦٨،٦٧،٦٦،٦٥،٦٤،٦٣)

115. 118. 149. 184. 150. 151. 152. 197.

Wolf - The expressionists -P . 156. 157. 161. 181. 187. (٧٩،٧٨،٧٧،٧٦،٧٥،٧٤)

(٨٠) وهى أفلام رعب فى العصر الذهبى للسينما الألمانية (فيلم مقصورة الدكتور كاليجارى سنة ١٩١٩) إخراج «روبرت فينى» وتدور حول الأمراض النفسية المتأثرة بأبحاث سيجموند فرويد - المرجع: قصة السينما فى العالم - ارثر نايت - دار الكتاب العربى بالقاهرة - ١٩٦٧ ص ٦٠.

Wolf - The expressionists -P . 154. 176. 197. 190. 193.. 195. (٨٦،٨٥،٨٤،٨٣،٨٢،٨١)

(٨٧) راجع تحليل أعمال ايميل نولد - القيم التشكيلية - د. مصطفى يحيى - دارالمعارف بالقاهرة ١٩٩٣.

Wolf - The expressionists -P . 207. 204. 206. 164.. (٩٥،٩٢،٩١،٩٠،٨٩،٨٨)

(٩٣) هى سلسلة من أفلام الرعب المعتمدة على نتائج التحليل النفسى لمدرسة سيجموند فرويد وبدأت من سنة ١٩١٣ حتى سيطرة (أدولف هتلر) على السلطة فى ألمانيا - قصة السينما فى العالم - ارثر نايت ص ٦٠-٦١.

Wolf - The expressionists -P .167. 206 (٩٨ ،٩٦ ،٩٤)

(١٠٢،٩٩،٧٥) د. نعيم عطية - التعبيرية فى الفن التشكيلى - دار المعارف بالقاهرة - ص ٢٥، ص ١١٣، ص ٢٣٦.

(٩٧،١٠٠،١٠١) د. عبدالفتاح حسن أبو علبة د. اسماعيل ياغى - تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر - دار المريخ بالرياض - ص ٤٥٣، ص ٤٦٦، ص ٢٣٦.

* * *

البَابُ الثالث

المدرسة الفرنسية

- | | |
|---------------------|---------------------|
| ١ - بول جوجان | ٢ - اندرى دوريان |
| ٣ - كيس فون دونجن | ٤ - جورج روه |
| ٥ - موريس دى فلامنك | ٦ - فرانسيس جربر |
| ٧ - ادوارد جويرج | ٨ - برنارد بوفيه |
| ٩ - مارسيل جرومير | ١٠ - اميدو مودليانى |
| ١١ - مارك شاجال | ١٢ - حاييم سوتين |
| ١٣ - بابلو بيكاسو | |

مقدمة

ندرك أن التيارات الرئيسية للحركة الفنية تتقابل وتتلاقى وتتأثر فيما بينها وذلك يؤكد عالمية الفن المعاصر ويعطيه طابعه العالمى بعيدا عن نظريات القوميات المحددة بالعصبية المحلية ذات الحدود الضيقة .. فنرى الحركة الوحشية (١٩١٥-١٩٠٧) ولدت فى فرنسا ولكنها ترجع إلى الفنان الهولندى (فان جوج) وهى تبشير بالحركة التعبيرية لأنها تحمل أغلب سمات المدرسة التعبيرية ..

وعندما تصل الحركة الوحشية إلى عالميتها نتيجة لمعارض صالون (داتوم سنة ١٩٠٥-١٩٠٦) وتصل حتى عام ١٩٠٧ حيث يتعامل صالون داتوم بصفة دائمة مع الفنان سيزان وفان جوج ويتعاون بعد ذلك بيكاسو مع براك فى وضع أسس التكعيبية .. ويتجه أغلب الفنانين المتوحشين إلى التعبيرية والتعبيرية التجريدية والتكعيبية والسريالية والدادية .

فنرى الوحشيون يتأثرون بشدة بالفنان الهولندى (فان جوج) ونرى (بول جوجان) يتأثر بالفن البدائى فى جزر المحيط الهادى .. وتحتضن الحركة الوحشية التعبيرية وتبشر بها وهى فى قوتها فيعرض الفنانين الفرنسيين فى برلين بجوار الفنانين الألمان أمثال (كيرشنر - شميت روتلوف - نولد - مارك ماك - بيشستاين) والروسى (كاندينسكى - جاولنسكى) والفرنسيين (براك - ماتيس - دوريان - دوفى - فان دونجن - فريسيز) والسويسرى (كونوا اميت) والهولندى (مودليانى) والبلجيكى (ريك فوترز) . والنرويجى (أدفارد مونش) ..

فنرى ذلك اللقاء وما تكرر مثله فى أكثر من مناسبة من لقاء بين الفرنسيين والألمان والهولنديين والنرويجيين والسويسريين والروس وغيرهم وتأثير الحركة الوحشية على التعبيرية فنرى الفنان الألمانى (كيرشنر) يكتشف فى متحف الأجناس فى مدينة (دريسدن سنة ١٩٠٣) منابع النحت الزنجى الأسترالى ويسمى رسوماته وأسلوبه فى الحفر على الخشب بالخط الهيروغليفى ونرى فنانى جماعة الجسر والفارس الأزرق بألمانيا يتأثروا بالفن الفرنسى وخاصة فان جوج ومانيت وسيزان وبالمدرسة الوحشية والتأثيرية الفرنسية وما بعد التأثيرية الفرنسية فى أثناء رحلاتهم المتكررة إلى باريس فنرى (جوستاف كورييه)

الفنان الفرنسي يعرض في ميونيخ ويصادف نجاحا ساحقا ويتأثر به تلميذه (ليبرمان) الألماني بأسلوبه في تأثيرية ألمانية تتجه إلى خلفية اجتماعية للطبقة الراقية في ألمانيا .

وينتج فان جوج أعماله الهامة في جنوب فرنسا (آريس) ويشترك معه جوجان لفترة بسيطة ثم يذهب إلى جزر البحار الجنوبية باحثا عن البدائية والفطرية في الحياة مازجا بين الرؤيا الحديثة للفن والبعد الأسطوري البدائي في إحساس زخرفي لوني قوى في الفترة (١٨٨٦-١٨٩٠) والتي بعد فيها عن الحياة العصرية في باريس ثم يذهب سنة ١٨٨٨ إلى (بونت آفين) مع الفنان (أميل برنارد) .. ويحلم مع فان جوج وأميل برنارد في تكوين تجمع فني للفنانين جميعا .

.. فالحركة الوحشية بباريس أثرت على المدرسة التعبيرية الألمانية فنرى منابع الفن الوحشي تتشابه مع الفن التعبيري فنرى تشابه في - اللون البعيد عن الواقعية المتحرر بانفعال منطلق - والتنفيذ السريع العفوي (مثل لوحات فان جوج) . حدة لمسات الفرشاة - الخطوط المنحنية ذات المحاور المستديرة - واللوحة التعبيرية لها تأثير الشحنة الموجبة إلى المشاهد بقوة الانفعالات والإحساس والرعب والمعاناة والخوف ونقل لحالة الفنان النفسية مباشرة على سطح اللوحة . واعتبار الطبيعة كنموذج يبدء منه الاستلهام والعمل أحيانا أو افتراض عدم وجودها نهائيا والدخول مع مساحة اللوحة الفارغة في صراع يصب عليها حالته النفسية ومعاناته وهواجسه تاركا لأحاسيسه التعبير عن مآسى البشر .

.. فنرى أن خلفية الفن الحديث في فرنسا تختلف عن ألمانيا فنرى (دافيد) يضع الكلاسيكية الفرنسية الحديثة .. ونرى المدرسة الرومانسية والتأثيرية وما بعد التأثيرية تتجه بعيدا عن المعاناة والنقد اللاذع للمجتمع والحياة بعكس المزاج الألماني المسيطر عليه البعد التشاؤمي والرؤيا المشوبة بالأشباح والغموض الداخلي في إنتاجهم الفني والأدبي وأهل شمال أوروبا أيضا .

.. وقد سبق الألمان في النقد اللاذع والرؤيا الغامضة البلجيكي (جيمس أنسور) والنرويجي (ادفارد مونش) .

.. فنرى الفنانين (دوميه ١٨٠٨-١٨٧٩) و (ديلا كروا ١٧٩٨-١٨٦٣) و (تولوز لوتريك ١٨٦٤-١٩٠١) و (فرانسوا بوشيه ١٧٠٣-١٧٧٠) و (دافيد ١٧٤٨-١٨٣٥) و (أنجر ١٧٨٠-١٨٦٧) و (ديغا ١٨٣٤-١٩١٧) و (جوجان

(١٨٤٨ - ١٩٠٣) و (ماتيس ١٨٦٩ - ١٩٥٤) و (جورج روه ١٨٧١ - ١٩٥٨)
و (فلامنك ١٨٧٦ - ١٩٥٨) و (ديران اندريه ١٨٨٠ - ١٩٥٤) . و (جروبر
١٩١٢ - ١٩٤٨) و (ادوارد جويرج) و (مودلياني) و (جرومير) .

فجميع هؤلاء الفنانين من الرومانسيين والتأثيريين ووحشيين أمثال ماتيس وجورج
رووه وفلمنك وتعبيريين قد ساهموا في خلق التعبيرية الفرنسية وكذلك معهم الفنانين
الوافدين على مدرسة باريس محملين بسمات غريبة من بلادهم سواء من شمال أو شرق
أوربا أو من أسبانيا متأثرين بالفن الإسلامي والشرقي مثل (فان جوج ١٨٥٣ - ١٨٩٠)
و (حايم سوتين ١٨٩٤ - ١٩٤٣) و (مارك شجال ١٨٨٧ - ١٩٧٧) و (بابلو
بيكاسو) و (كيس فون دنجن ١٨٧٧ - ١٩٦٨) فأعطت لهم المدرسة الفرنسية المناخ
الفني وحرية المعاصرة والتجريب داخل إطارها ولم تفرض عليهم سمة من سماتها الفرنسية
بل ساعدتهم في صقل ونمو اتجاهاتهم وأساليبهم الأصلية في أصالة وتفريد لكل فنان
أجنبي أتى إلى باريس وتلك من أهم مميزات مدرسة باريس الفنية .

١ - بول جوجان ١٨٤٨ - ١٩٠٣ Paul Gouguin

ولد بول جوجان في السابع من يولية عام ١٨٤٨ بباريس وتوفي عام ١٩٠٣ في
جزر (الماركيز) وقضى جزء من طفولته في (بيرو) حيث توجد عائلة أمه والفترة
(١٨٦٥ - ١٨٧١) أنفقها داخل البحر .

وكان يداوم على الرسم أثناء عطلة الأحد متأثرا بالمدرسة التأثيرية وأنتج العديد من
اللوحات في الفترة (١٨٨٦ - ١٨٨١) ورغم معارضة عائلته لنشاطه الفني ذهب للحياة
في (بريتاني) بمنطقة (بونت افين) وفي الفترة (١٨٨٦ - ١٨٩٠) كان متفرغ
للإنتاج الفني بعيدا عن الحياة في باريس وذهب إلى (باناما) Panama .

ومكث شهرين مع (فان جوج) في (آرليس) عام ١٩٨٨ واختلف معه في أسلوب
الحياة داخل مرسم واحد وتشاجرا كثيرا - وفي عام ١٨٩١ يذهب جوجان إلى (أوهايو)
وينتج لوحات عن الحياة البدائية هناك وفي عام ١٨٩٣ يعود إلى باريس بحثا عن المال
اللازم لمعيشته ولكنه يعود إلى جزر البحار الجنوبية مرة ثانية في عام ١٨٩٥ وقد ضعفت
صحته ويمكنه في (بيرو) ويتوفي في جزر الماركيز Marquesas تاركا أعمالا لها
السمات التأثيرية والشحنة التعبيرية القوية في اللون القوي والمساحات اللونية الصريحة

المسيطرة على البناء الفنى للوحة ومسجلا برويا تعبيرية الأسطورة البدائية فى جزر البحار الجنوبية مازجا بين الأسطورة والرويا الحديثة لعصره متأثرا بسيزان وبيسارو فى أعماله الأولى وبعد سنة ١٨٨٦ يأتى بأسلوب ما بعد التأثيرية فى اللون القوى الصريح والبعد النفسى للأسطورة البدائية والبناء الفنى المعمارى للأجساد العارية لسكان جزر البحار الجنوبية ويتقابل عام ١٨٨٨ فى (بونت - آفين) مع أميل برنارد الذى ساعده فى التعرف بالفن النحتى البدائى وكذلك الفن اليابانى وخطوطه الإنسيابية .

ومن أعماله (من أين أتينا ؟ وإلى أين نذهب ؟) والعديد من الأعمال الحفرية على الخشب وأعمال الليثوجرافيا ... ولوحة (أهابو سنة ١٨٩٣) - ولوحة (بعد اليوم لا . Nevenmore) عام ١٨٩٧ ولوحة (الحلم ١٨٩٧) ذات الرويا الخيالية والأسلوب التعبيرى فى حرية الرويا المتداخلة بين الواقع والخيال وأيضا فى تنفيذ اللوحة داخل اللوحة .

ولوحة (نهاية الغدزية سنة ١٨٩٠) ولوحة (صباح الخير يا سيد جوجان سنة ١٨٨٩) ولوحة (الهندية الحمراء مع عباد الشمس سنة ١٨٩٠-١٨٨٩) لوحتى (المسيح الأصفر سنة ١٨٨٩) و (المسيح الأخضر سنة ١٨٨٩) فى رؤيا لونية متحررة من تقاليد اللون التقليدى .

ولوحة (المقهى فى المساء فى أربليس سنة ١٨٨٨) ولوحة (صورة شخصية للفنان مع بالتيه بالرسم سنة ١٨٩١) .

وكان يحلم مع فان جوج وأميل برنارد فى تكوين تجمع فنى للفنانين جميعا ونرى جوجان قد حول منزله فى شارع (نيرسا بختوركى) إلى قصر شبيه بقصور ألف ليلة وليلة من الرسومات الغريبة البدائية على الجدران وذهب الفنانين الشبان الألمان إلى تقليد جوجان فحفروا على الخشب وأنتجوا قطعاً نحتية وأعمالا على الزجاج المعشق وخاصة أعضاء جماعة الجسر فى درسدن بألمانيا وأنتجوا أعمالا داخل الطبيعة فى ضواحي درسدن .

ونرى جوجان يحذر المصورين الشبان من تسجيل الطبيعة كما هى وبصورة مطابقة لها عن قرب ودعاهم إلى التفتيش داخل ذاتهم والبحث عن المركز الخفى حول العين مع عدم إلتصاقهم بالعالم المرئى . واعتبار أن أى عمل فنى يغيب عنه الحضور الإنسانى فهو فن غير معبر وعقيم .

وبذلك فتح الطريق للتعبيريين ليصلوا إلى أبعد من ذلك . فاعتبروا الإنسان موضوع اللوحة ومحورها الأساسى .. بل غالبا الفنان ذاته هو محور العمل الفنى ومعاناته الذاتية هى مضمون اللوحة فى اعتراف بعواطفه وهواجسه الشخصية بروياه الذاتية والشخصية المغرقة فى التفرد والرؤيا الداخلية الخاصة به (الفنان) .



(صباح الخير مسيو جوجان) ١٨٨٩
- زيت على قماش ٩٢,٥×٧٤ سم -
المتحف القومى فى (بيروت) شكل
(٦٤)

لوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ذات أبعاد نفسية واضحة فى وقفة الرجل المرتدى المعطف الثقيل فى صمت أمام امرأة وبينهما سور خشبى داخل حديقة منزل ريفى وبجوار قدم الرجل كلب صغير وفى الخلفية السماء ذات مساحة زرقاء تركوازية ويبدو القمر خلف إحدى المنازل البعيدة وراء الأفق . مستخدما الفنان الألوان الدافئة القوية الصريحة من الأخضر الداكن والفتح النباتى والبنى الداكن والأزرق البروسى والتركوازى مع تنويعات من الأخضر والأصفر - فى بهجة لونية تعطى ثراء للعمل الفنى والبناء الفنى للوحة له الاتزان البسيط متضمنا المضمون العام للوحة التى توحى بقاء عابر أو ذا مغزى مستقبلى بين الرجل القادم فى الصباح إلى ذلك المنزل الريفى محملا بأسرار من ورائه وإذا تفحصنا وجه الرجل نجده هو الفنان وقد تقمص شخصية ذلك الرجل داخل العمل الفنى (هجرته إلى بحار الجزر الجنوبية بحثا عن الفن البدائى والحياة النقية الفطرية) فنرى البناء الفنى العام للوحة الرأسىات للسور الخشبى الرقيق والأفقيات للأشجار الثلاث مع تنويعات من نباتات رأسية دقيقة وامتداد الأفق فى مساحة لونية صريحة قوية

للتلال الخضراء والروابي الصفراء فى النهاية السماء التركوازية وقد أعطى الضخامة لجسد الرجل والكتلة المدركة من خلال الخط المحدد لملابسه وكذلك حذاءه الكبير نسبيا هو والمرأة أيضا .. مع تنوعات من درجات لونية فاتحة متأثرا بالمدرسة التأثيرية فى التعبير عن تدريجات النباتات الصغيرة فلوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ذات رؤيا متحررة فى اللون القوى النقى واستخدم الأسود مع تنوعات الأبيض والبعد النفسى الموحى به مضمون اللوحة مما يعطى الإحساس بالقيمة التشكيلية التعبيرية فى اللوحة بأسلوب جوجان الرمزي المتأثر بالأسطورة البدائية والحياة الفطرية .

١٨٩٣ - أوهايو - زيت على قماش - شكل (٦٥)
باريس - مجموعة (بارفات) - ملسون

أنتج بول جوجان لوحة (أوهايو سنة ١٨٩٣) فى الفترة التى قضاها فى أوهايو بعد أن اختلف مع الفنان الهولندى (فان جوج) عندما شاركه رسمه فى ارليس عام ١٨٨٨) ومكث معه حوالى الشهرين ... نرى لوحة (أوهايو سنة ١٨٩٣) التأثير الواضح للحياة البدائية فى تلك البيئة فنرى فتاة نصف عارية وقد جلست مثل حيوان يتربص بفريسته على أربع وأسندت رأسها بكلتا يديها فى اتجاه جانبي ومن خلفها الروابي والتلال المترامية والسماء الزرقاء والأشجار البعيدة .. ونلاحظ التشريح الجسدى للفتاة فنرى الإحساس بالكتلة النحتية ظاهر على النسب التشريحية للفتاة متأثرا بالنحت المصرى القديم وقد حدد الخط الخارجى لجسد الفتاة بالأسود وإعطاء اللون البنى الداكن مع إضاءة بسيطة على ثدى الفتاة العارى وجزء بسيط من الجبهة والرداء القصير البدائي الأحمر المزخرف بالوحدات الزخرفية لسكان هذه المناطق فى تنوعات بيضاء والشعر الأسود الداكن المشوب بالزرقة على خلفية مساحية نقية بسيطة متدرجة من الأصفر المشوب بالأبيض والأصفر الداكن والبنفسجى والسماء الزرقاء التركوازية مع شجيرات قليلة خضراء تبدو فى الأفق البعيد .. ونلاحظ البعد النفسى والرؤيا المتحررة الجريئة لجلسة الفتاة فى وضع حيوانى مترقب وفى انتظار داخلى وبعد نفسى واضح الجلوس بهذه الطريقة فى انتظار المجهول فى تلك البقعة الخالية من الحياة فى دراما ذاتية أو بعد أسطورى خاص بحياة أناس تلك المناطق .. والمبالغة فى النسب التشريحية بإعطائها الإحساس الكتلى النحتى الواضح فى جميع أعمال جوجان وخاصة فى جزر البحار الجنوبية وتعبيره

عن أجساد النسوة والفتيات العاريات بهذا الأسلوب الغير متقيد بالنسب التشريحية التقليدية برويا تعبيرية واضحة .

٢ - أندري دوريان (١٨٨٠-١٩٥٤) Andre Derain

ولد أندريه دوريان فى قرية - بجوار (شاتو) بفرنسا عام ١٨٨٠ . وكان لديه استعداد فنى كبير للبحث والتجريب وعندما بلغ الخامسة عشر من عمره ظهرت موهبته الفنية .

وعندما بلغ الثامنة عشر من عمره أنهى دوريان دراسته الأكاديمية للفن بباريس (كارتيسير) .

ونراه فى عام ١٩٠١ وداخل معرض لوحات لفان جوج يتقابل ماتيس وفلمنك مع دوريان ويتعارفا سريعا وفى سنة ١٩٠٥ يدعو دوريان كل من ماتيس وفلمنك لزيارته بمرسمه فى (شاتو) .

ويذهب أندري دوريان بعيدا عن (شاتو) إلى الخدمة العسكرية من (١٩٠١-١٩٠٤) .. ويعمل فلمنك بمفرده فى (شاتو) بعيدا عن ماتيس متأثرا بفان جوج ... ويعود اندري دوريان بعد ثلاث سنوات من خدمته العسكرية بتغير جذرى فى شخصيته الفنية ونظرتة للحياة بصورة واقعية مترددا بين الثقافة الفنية والتلقائية الفنية .. ونراه ينتج لوحات وحشية ذات قيمة فنية عالية مثل لوحة (القوارب المضيفة سنة ١٩٠٤) ولوحة (الشجرة العجوز سنة ١٩٠٤-١٩٠٥) ذات التأثيرات القوية الجريئة من اللون الأخضر .

وفى عام ١٩٠٥ يعرض فى (صالون المستقلين) بباريس ثم فى (معرض الخريف) مع زملاء الوحشيين (ماتيس - فلانك - اوفون فريسز - راوول دوفى - كيس فان دونجن - شارل كاموان - هنرى مانجين - جورج براك - البير ماركيه - موريس مارينو - جان بوى - لويس فالتا ...) .

وفى صيف ١٩٠٥ يذهب دوريان مع ماتيس إلى جنوب فرنسا بالقرب من الحدود الأسبانية (كولير - Collioure) .. وتأثر دوريان فى هذه الفترة بالنحت الأفريقى مثل بيكاسو ... وأثر فى أعماله مناخ البحر الأبيض المتوسط الذى لا يعطى ظلالا حادة

للأشياء وذهب فى نهاية سنة ١٩٠٥ - إلى (لندن) وأنتج لوحات بضربات من الألوان بفرشاته ويذهب للمرة الثانية إلى (لندن) عام ١٩٠٦ بصحبة الفنان (أبروزو فوليرد) المتأثر والمتنوق لرسم الفنان (مانيت Monet) . وينتج لوحات عن لندن (الجسر على نهر التايمز سنة ١٩٠٦) . ولوحة (جسر ويستمنستر ١٩٠٦) بألوان وحشية وبأسلوب تأثيرى تنقيطى .. مثل لوحته (التأثيرات على سطح المياه سنة ١٩٠٥) ذات القوة اللونية الجريئة مما تؤكد أن دوريان رائد من رواد الحركة الوحشيين .

وفى سنة ١٩٠٦ وحتى سنة ١٩٠٧ يتحول أندري دوريان إلى التعبيرية حيث انتهت فى نهاية سنة ١٩٠٧ الحركة الوحشية كبشير لفن جديد وأسلوب جديد ورؤيا جديدة فنرى دوريان ينتج لوحة (الراقصون) ذات القوة التعبيرية فى الحركة وتناغمها والألوان الجريئة ذات القوة المعبرة فى سماء ملبدة بالغيوم الملونة وإيقاعات حركية معطية إحساس بالتوافق فى الرقص التعبيرية متأثرا بالفن الأفريقى .. معطيا جرأة فى اللون فى ذلك الراقص الثالث ذو القدم البيضاء .. متأثرا بزميله فلامنيك وماتيس وسيزان .. ويقوم برحلات متعددة لإنجلترا وأمريكا ... ويتوفى فى باريس عام ١٩٥٤ .



(الشجرة العجوز) ١٩٠٤-١٩٠٥ -
باريس - المتحف القومى للفن الحديث
- ٤١×٣٣ سم
أندريه دوريان
- شكل (٦٨)

(الشجرة العجوز) نفذها أندري دوريان فى الفترة بعد عودته من الخدمة العسكرية لمدة ثلاث سنوات (١٩٠١-١٩٠٥) وترك مرسمه يعمل فيه صديقه فلامنك ..

يعود أندريه دوريان من التجنيد برؤيا مختلفة وتغير جذرى فى شخصيته ونظراته للحياة فنراه أكثر واقعية وبرؤيا تلقائية فى استخدامه للون المعبر بقوة أسلوب وحشى واضح فى الخشونة المتعمدة فى مساحات اللون الصريحة النقية القوية لجذع الشجرة العجوز المتداخل اللون الأخضر النقى مع الأحمر والأسود على أرضية حمراء وأشجار صغيرة ذات لون بنفسجى وسما زرقاء باهتة ونرى العفوية والتلقائية فى استخدام اللون الأخضر لجذع الشجرة وإظهار التجاوىف داخله بالأسود والأبيض ونلاحظ تلك البقعة الفاتحة على سطح مياه النهر التى توضح انعكاس الضوء عن الجانب الآخر من النهر والشجرة الرفيعة الصغيرة فى الخلفية تنتصب برشاقة مستقيمة حادة والشجرة العجوز - ذات الجذع الضخم والفرعان المتباعدان بلا أفرع صغيرة أو أوراق .

إنها وحشية دوريان المتفجرة ولكن بأسلوب تلقائى بسيط برؤيا تعبيرية متغلغلا داخل التفاصيل الدقيقة لمفردات الطبيعة .. تلك الشجرة العجوز والتعبير عنها بذلك الأسلوب المزوج بالبهجة والأسى .. بهجة لونية وأسى فى عجزها عن الازدهار وبها حركة مائلة تنم عن اقتراب سقوطها .

إنها رؤية تعبيرية داخل المضمون العام للوحة وإن كان أسلوب تنفيذها باللون النقى الصريح التلقائى ينتمى للمدرسة الوحشية .. ولكن بمضمون تعبيرى ذاتى واضح فيه شحنة الفنان وإضفاءها على مفردات الطبيعة برؤياه الذاتية فى تلك الشجرة العجوز الخضراء .



(الراقصون) ١٩٠٦-١٩٠٧ - زيت
على قماش - ٤٤×٤٩ سم - باريس -
مجموعة ليبيل
- أندريه دوريان
شكل (٦٩)

أنتج (أندريه دوريان) لوحته (الراقصون) فى الفترة (١٩٠٦-١٩٠٨) حيث قاربت الحركة الوحشية على لفظ أنفاسها الأخيرة بنهاية عام ١٩٠٧ - وانتهت كمدرسة فنية عاشت ثلاث سنوات فقط مبشرة بانطلاق الفن الحديث من التقاليد المدرسية المحدودة إلى آفاق جديدة للون والخط والرؤيا العامة للعمل الفنى وتأثيرها على المشاهد .

ففى لوحة (الراقصون) ذات انفعال حركى واضح من حركة الراقصون الثلاثة على شاطئ البحر فى حالة عرى كامل وسماء ذات ضباب أبيض وأزرق .. فى توافق حركى واضح فى تناغم أوضاع أجسام الراقصون الثلاثة حيث نرى أمامنا راقص من ظهره والأيسر فى اتجاه جانبي ونكتشف أنه امرأة والراقص الآخر بالمواجهة وله جسد امرأة ... ولكن العضلات للراقصين الثلاثة قوية وتنم عن أجساد رجال ولكن الصدر البارز فى الراقصة على اليسار يوضح أنها امرأة والراقصة بالمواجهة أيضا صدرها واضح .. ونلاحظ تأثر الفنان بالفن الأفريقى الزنجى وانتشار الولوج به بعد بيكاسو ولوحته (نساء أفينون) مما أعطى الفنان التأثير بالتعبير عن أجساد الراقصات بعضلات قوية أفريقية تشبه عضلات الرجال فى قوتها ونسبها ..

ونرى أنه استخدم الخط الخارجى الأسود المحدد لأجساد الراقصات مثل (بول جوجان) وأعطى تدريجات للون المعبر عن الأجساد فى درجات لونية متقاربة بأسلوب تعبيرى متخلصا من الأسلوب الوحشى فى اللون وكذلك الظلال وضحت وتقاسيم الأجساد تحددت واستخدم الأبيض والأسود لإعطاء شحنة انفعالية عاطفية مع القيم التشكيلية الأخرى داخل التكوين الفنى العام للوحة .

فنلاحظ القدمان الأبيضان للراقصين فى الجهة اليمنى وحركتها الانسيابية فى ترابط مع الراقص فى المنتصف التى تربط مع الراقص فى اليسار فى إيقاع حركى متناغم فى هارمونية واضحة لحالة الانسجام الحركى للرقص طبقا لإيقاع موسيقى صادر عن فرقة شعبية أو فريق بجوارهم .

ونرى اللون الأخضر للأرض بجوار الشاطئ الأزرق يفصل اللونين مساحة ذات درجة لونية بنيه مع الأبيض فى الأفق البعيد معطيا نوع من الاتزان مع كميات الأسود

المحددة لأجساد الراقصين وعضلاتهم وظلالهم على الأرض .. فى أسلوب حركى متناغم بتعبيرية واضحة فى اللون والحركة والمضمون العام للوحة .

٣ - كيس فان دونجن (١٨٧٧ - ١٩٦٨) Kees Van Dongen

كيس فان دونجن فنان هولندى ولد فى البلاد الواطئة بالقرب من (روتردام) فى ٢٦ يناير سنة ١٨٧٧ .. ودرس بالمدرسة الزخرفية هناك وذهب إلى نيويورك فى سن الثامنة عشر هربا من والده على ظهر إحدى السفن التجارية .. وفشل فى إيجاد طريق له فى نيويورك وعاد إلى (روتردام) ومكث بها لمدة سنتين ملتحقاً بإحدى الوظائف الصحفية .. وذهب إلى باريس عام ١٨٩٧ عندما بلغ العشرين من عمره .

وهناك تعرف على بيكاسو وباع لوحاته فى الشارع معه مقابل عدة فرنكات وكان يرسم الوجوه على المقاهى .. وتعرف على الفنانين الوحشيين وخاصة دوريان وماتيس وماركو وفلامنك .. وغيرهم .

وفى عام ١٩٠٤ يحصل على^(١٠٢) (الجائزة الأولى) عن إحدى لوحاته كما نشر فى صحيفة (بلى فورت Dealer Volland) وعرض مرة ثانية معهم فى صالون (المستقلين) سنة ١٩٠٥ .. وعرض مع المتوحشين فى صالون (داتوم) فى نفس العام .

ونرى كيس فان دونجن يعمد إلى أسلوبه المتفرد الخاص به ببطء شديد مثل ابن بلده (فان جوخ) تماما ونراه يختلف فى أسلوبه مع الوحشيين ويقترب فى أعماله بالتعبيريين فى عام ١٩٠٥ ينتج لوحة (المرأة الغاوية سنة ١٩٠٥) وهى قمة فى التعبير الوحشنى بالألوان المتفجرة الثائرة وبإحساس تعبيري ناقد وأسطورى ومخيف فى عينى تلك المرأة الغاوية وتناول بهجرأة لإظهار إحدى ثدييها بتلك الصورة المثيرة والمقززة فى آن واحد أنها لوحة وحشية وإمرأة ذات سمات متوحشة فى ذىها الأحمر وقبعتها ومساحيقها الخضراء والحمراء أنها لوحة وحشية تعبيرية تنم عن تفرد أسلوب فان دونجن عن بقية زملاءه .

ونرى لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) سنة ١٩٠٦ ذات الإحساس الشرقى ربما أوالفجرى أحيانا . أنها رؤيا أسطورية لعالم من عوالم الفن الشعبى البعيد عن البيئة الأوربية تماما فى الملابس الشرقية وأدوات الموسيقى وملابس الراقصة المزخرفة متأثرا بهنرى ماتيس وفرقتها فى خلفية سوداء تماما وبأسلوب يذكرنا بالفنان (إيميل نولد)

الألماني التعبيري بجماعة (الجسر) بدرسدن وكذلك زميله الفنان أتوميللر بنفس الجماعة .. إنها رؤيا جريئة بألوان متوحشة وأسلوب تعبيري يوضح الدراما الغنائية الناتجة من حركات الراقصة المتشنجة المنطلقة بكلتا يدها على وجهها والعازفة المنشدة خلفها . والملابس ذات الألوان الصارخة أنها رؤيا ذاتية للدراما إنسانية للراقصة وفرقتها (فاطمة وفرقتها) إنها ربما حفلة (زار) شرقية تنطلق من خلالها الروح بعيداً عن الجسد في تحرر هستيري وانطلاق من قيود الحياة الاجتماعية أو فرقة سيرك متجولة .. إنها لوحة جريئة في الموضوع والأسلوب والرؤيا لفان دونجن .

وفي سنة ١٩٠٧ يحصل فان دونجن على عقد جيد من متعهد الأعمال الفنية (كاهنبولير) .

. ونراه يميل إلى تصوير الشخصيات النسائية ووصل فيها إلى موهبة عالمية أوصلته إلى الشهرة . وأنتج سنة ١٩١٠ لوحة (الفتاة الباريسية في مونا مارتر) بأسلوب هادئ وألوان مستقرة وتأثر بالأسلوب التعبيري .

ولوحة (العارية اليابانية على الأريكة سنة ١٩٠٨) ذات ألوان هادئة أيضاً وخلفية (طفلية) ويغلب اللون الأبيض الرمادي الفاتح على جسد المرأة والأسود لتحديد جسدها والأحمر لشعرها وملاحظها أنها توضح حالة النوم العميق لتلك المرأة العارية على الأريكة في هدوء وبساطة وتعبيرية متميزة لأسلوب كيس فان دونجن - ولوحة (المرأة في الشرفة سنة ١٩٠٧ - ١٩١٠) تنتمي لنفس الفترة الذي وافته فيها الشهرة وأرتبط بالبطل المسرحي الفرنسي (كاوتنس كاساقى) الأستقراطي وتعرف على الطبقات الأستقراطية الباريسية وأنتج شخصيات لنساء عديدات وعاش حياة مرفهة في (كافس) و (دفييل) ولكن بعد الحرب العالمية الثانية يعود إلى الحياة البسيطة وكان قد ترك زوجته الأولى التي تزوجها في (لافوار) عند بداية حياته الفنية .. فنراه يعود إلى (كوت دازور) مع زوجته الثانية (ماري كليير) ويتوفى هناك في عام ١٩٦٨ عن واحد وتسعون عاماً .

(المهرج الأحمر)

١٩٠٥ - ٦٠ x ٧٤ سم - باريس - شكل (٧١) - كيس فان دونجن (ملون)

لوحة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) لكيس فان دونجن ذات أسلوب وحشى فى تناوله للألوان الصارخة الصريحة المبهجة للأرضية الحمراء وأيضاً ذا رؤيا تعبيرية من تدرجات الألوان على ملابس ذلك المهرج .. وزاوية رؤيته له بمنظور جانبى .. وتحريفه لنسب جسده فى الساق المثنية على المقعد .. وكذلك فى وضعه الغريب والغير مستقر على المقعد بل متلامس معه أو فوقه فى الهواء فى وضع غريب ومتعب لمن يطبقه ثم استخدامه للأسود للمقعد على أرضية حمراء أرجوانية والأبيض للجساد المتحركة على يسار للوحة ويقودها حوزى واستخدامه الأسود المحدد للخط الخارجى لجسد المهرج وأيضاً استخدامه الخط الأحمر المحدد لجسد الجواد الأبيض والخط الأسود السميك للحوزى ذو الملابس الزرقاء الفاتحة .. داخل ذلك السيرك أو المنتدى .

إنها لوحة وحشية وبها سمات عديدة تعبيرية .. فنرى رأس المهرج وقد ظهرت بلا شعر وبظرة جانبية متخذاً مساحة زرقاء محددة للملاح وفى الخلف مساحة بيضاء تتردد معّ المساحة البيضاء لمؤخرة قدمه المثنية على المقعد فى وضع غريب كل ذلك فى مساحة لونية حمراء وصفراء مشوبة بالأحمر والبرتقالى .. ثم رسمه رأسه الخلقى والبقعة الحمراء فى وجهة هل هى أذنه أم قرط من الأقراط التى يستخدمها رجال الفجر .

(ثم هل تأثر بتلك اللوحة الفنان المصرى عبد الهادى الجزار ١٩٢٥ - ١٩٦٦) فى لوحته (المجنون الأخضر سنة ١٩٥١) أثناء إنضمامه لجماعة الفن المعاصر فى مصر (١٩٤٦ - ١٩٥٠) .

ونرى فى لوحة كيس فان دونجن - الثورة اللونية واضحة بأسلوب وحشى ولكن العمق يظهر فى لوحته وتدرجات الألوان والموضوع بمضمون عام داخل العمل الفنى .. أن فان دونجن كان دائماً له أسلوبه المتفرد المختلف عن بقية زملاءه المتوحشين برؤيا خاصة وألوان له القوة التعبيرية الخالصة .

(فاطمة وفرقتها الغنائية) — ١٩٠٦ — ١٠٠ × ٨١ سم — باريس — مجموعة فازس
- كيس فان دونجن - شكل (٧٢)



لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) سنة ١٩٠٦ ذات رؤيا تعبيرية واضحة من تناول الموضوع فى حد ذاته وذلك الموضوع الغريب المتصل بحياة طائفة من البشر يتكسبون من النشاط الفنى الشعبى يؤدون رقصات فى إحساس بالأماسة أو الدراما الإنسانية - وهى دراما ذاتية من أحوال حياتهم الصعبة على أطراف المدن الصناعية وبعيداً عن التطور الحديث للحياة - أنهم طائفة العجر حيث لا قوانين ولا نظم تحد من سلوكهم الغريب .

فترى الفنان يصور إحدى حفلات العجر باسم (فاطمة وفرقتها الغنائية) وتتوقف عند اسم (فاطمة) عربى إسلامى شرقى .. هل يقصد حفلات الزار الشعبية المصرية حيث يرقص الحاضرون على أنغام ودقات الطبول المستيرية إلى أن يصاب الراقص بالإجهاد الشديد إلى حد فقدان الوعي وبعد ذلك يتخلص من قيود جسده الضاغط عليه فى انطلاق محموم تحت دقات الطبول العالية الصاخبة مثل رقصات القبائل البدائية الإفريقية .. وتلك الحفلات (الزار) موجودة فى مصر كعلاج لحالات الاكتئاب والكبت الداخلى ومازالت تقام فى الأوساط الشعبية .. وأغلب الظن أن كيس فان دونجن يقصد بلوحته

(فاطمة و فرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) البيئة الشرقية المصرية .. وخاصة بعد انفتاح مصر على أوربا وافتتاح قناة السويس واكتشاف مقابر توت عنخ آمون بالأقصر وانتشار الاهتمام بالآثار الفرعونية المكتشفة بواسطة العلماء الأثرين الفرنسيين وكذلك اهتم الأجانب الوافدين إلى مصر بجلب مظاهر من الحياة الشعبية حينذاك سواء بالصور الفتوغرافية أو بالمقالات المنشورة .. كما لا يغفل علينا تأثر الفنان كيس فان دونجن بالفنان هنرى ماتيس والمعروف أن ماتيس متأثر بشدة بالفن الإسلامى لجنوب حوض البحر المتوسط بجميع اتجاهاته .

فلوحة (فاطمة و فرقتها الغنائية) رؤيا درامية غنائية راقصة لحالة من حالات العلاج النفسى بأسلوب شعبى متوارث عبر عنه الفنان بمقدرة جيدة فى تلك الراقصة فى منتصف اللوحة رافعة كلتا يداها إلى أعلى ووجهها إلى أعلى فى حالة اندماج واضح فى الرقص بالملابس الشرقية المزخرفة والمتعددة التفاصيل ومن خلفها امرأة قصيرة القامة رافعة كلتا يداها بآلة إيقاع موسيقية (رق) وبجوارها تقف امرأة ويبدو وجهها وجزء من جسدها وقد ارتدت على رأسها شئ يشبه التاج البسيط فى ملامح جامدة باردة بعكس فاطمة الراقصة .

أما فى الجانب الأيسر من اللوحة فهناك امرأة رابعة تقوم بالضرب على آلة الإيقاع الثانية (الطبله) وجالسة على مقعد وأمامها مقعد آخر أسندت عليه (الطبله) وتقوم أيضاً بالانشاد خلف الراقصة .

والخلفية بها زخارف متكررة شرقية .

واللون فى اللوحة له القوة والسخونة المناسبة فى الملابس الحمراء والبنفسجية ورداء الرقص العلوى الشفاف ورداء المنشدة القصيرة القامة الأخرى والأسود والأبيض فى أرضية سوداء داكنة إلا من بقعة فاتحة قليلا فى الركن الأيمن .

ولقد نفذ الفنان هذه اللوحة بأسلوبه الخاص وشئ من الانفعال مع الموضوع مؤثما الإحساس بالحركة المباشر من حركة أيدى الراقصة والمنشيدات خلفها . فى إحساس درامى بحالة نفسية معينة تؤدى عن طريق الرقص الشعبى المبالغ فى إيقاعاته الموسيقية .

ونلاحظ الخط فى اللوحة قد أستغل فى إبراز الزخارف المتكررة ذات السمات الشرقية فى العقد حول خصر الراقصة وعنقها والزخارف على رؤوس المنشيدات .

وقد ركز الفنان على إظهار الملاح المتحركة للمنشدات والراقصة بخلاف الأسلوب الفني الوحشي من تجاهل التفاصيل المعبرة فنرى لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٨٠٦) ذات أسلوب تعبيرى فى الخط الملون واللون المتدرج المعبر عن الانفعال الداخلة لشخصيات اللوحة وكذلك فى الشحنة الانفعالية الواضحة من البناء الفني العام للوحة .

(عارية يابانية على أريكة)

١٩٠٨ - زيت على قماش - مجموعة بارفات - كيس فون دونجن

لوحة (عارية يابانية على أريكه ١٩٠٨) من أعمال كيس فون دونجن التى أنتجها فى فترة استقراره الفني والمادى حيث تعاقد متعهد الأعمال الفنية (كاهينولير) .

فنرى الهدوء اللوني والاستقرار واضح على الإيقاع الخطي الخاص بلوحة (عارية يابانية على أريكة سنة ١٩١٨) ذات الخط المحورى الدائرى المائل الذى يقطع بناء اللوحة فى خط سميك أسود خشن فى إيقاع يتردد مع اتجاه وضع الذرعان خلف الرأس الاستطالة المقصودة فى خصر المرأة العارية وإظهار حالة النوم والاستغراق فيه على ملامح تلك المرأة وإستخدام الفنان درجات لونية من الرمادى والفضى وتلك المجموعة اللونية غريبة على أعمال التعبيريين والوحشيين ونراه يستخدم الخليفة بلون (طفلى) باهت هو درجة من الأصفر والبني الفاتح فى تضاد لوني مع الدرجات الفاتحة من الفضى والتنويعات الزرقاء والسوداء والحمراء القليلة داخل التكوين ونرى البناء الفني به سمة الجرأة وشغل فراغ اللوحة بجسد المرأة ومع الإيقاع الخطي الحركي لجسدها فى وضع مائل داخل التكوين مؤكداً سمة من سمات التكوين الفني العام للأعمال التعبيرية الحديثة .

(فتاة بارية فى مونا مارتر) كيس فان دونجن

١٩١٠ - ٥٣×٦٤سم - زيت على قماش - لى هافر - شكل (٧٠) - ملون

أنتج الفنان لوحة (فتاة باريسية من مونا مارتر سنة ١٩١٠) ذات هدوء نسبي في الألوان والموضوع والرؤيا بعد استقراره في باريس وحصوله على عدة جوائز فنية وارتباطه مع ماتيس ودوريان وفلامنك وكذلك مع بيكاسو وأغلب الفنانين الباريسيين وإقامة علاقات مع جماعة (الجسر) في دريسدن بألمانيا .

وكذلك حصوله على درجة من الشهرة في المجتمع الباريسي لمقدرته الفائقة في رسم اللوحات الشخصية النسائية .

ففى فى لوحة (فتاة باريسية من مونا مارتر سنة ١٩١٠) اللون الهادى بعكس أعماله السابقة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) ولوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) .

فالفتاة ذات رداء أصفر مشوب بالأبيض به أزرار سوداء واللوحة كذلك ولكنه قام بتحديد الملامح للأنف والجوانب بالخط الأخضر ومتأثر بلوحة ماتيس (الخط الأخضر سنة ١٩٠٥) وكذلك العينان حددت بخط أسود سميك والحواجب أيضاً أما الفم فله اللون الأحمر الفاتح الأرجوانى وفتحه الأنف أيضاً مع إعطاء قيمة زخرفية للقبعة المزدانة بالورود الحمراء الضخمة فى خلفية داكنة زرقاء مشوبة بالسواد معطياً الإحساس ب بروز الوجه البشرى من تلك الخلفية الداكنة .

والقبعة ذات لون بنى متدرج ومحدد بالخط الأسود .

ففى فى تلك اللوحة استخدام الفنان اللون وتدرجاته فى تداخل تعبيرى هادى معطياً الملامح الهادئة المعبرة عن الشخصية الداخلية المستقرة لتلك الفتاة فى نظرة متأنية بسيطة بأسلوب تعبيرى هادى ، واللون المستخدم بأسلوب التدرجات والتداخلات معطياً الإيجاء بالظلال المناسبة لياقة القميص وأزراره مثلاً وكذلك خط الأنف الأخضر وظلال الفم الأحمر .. أنها بساطة وهدوء إستخدام اللون بحيث يعطى بعداً تشكيباً معبراً مع الخط داخل التكوين الفنى العام الموحى بالتعبير عن الهدوء للشخصية المرسومة داخل إطار اللوحة الشخصية .

ولد جورج روه فى ٢٧ مايو سنة ١٨٧١ بباريس .. وتعلم فى بداية حياته مهنة رسام على الزجاج الملون والمعشق بالرصاص الخاص بالكنايس والقصور الكبيرة والذى يصور المواضيع الدينية والتاريخ الدينى بأسلوب كلاسيكى متأثر بأعمال (دافنشى) .

وفى سنة ١٨٩١ نراه ينتظم فى تلقى دروس فى الفن التشكيلى فى مرسوم (جوستاف مورو) ... وهناك تقابل مع (كاميون - مانجوم - ماركو - هنرى ماتيس - روليت) وكانوا دارسين منتظمين فى مرسوم (جوستاف مورو) وبذلك تعرف جورج روه على الفنانين الوحشيين وعرض معهم فى صالون (داتون) سنة ١٩٠٥ فى ذلك المعرض الذى .. أطلق عليهم فيه الناقد الفنى الباريسى (لويس فاكسيليز) الوحشيين وبذلك ارتبط اسم جورج روه بالوحشيين والحركة الوحشية التى استمرت من بداية (١٩٠٥ - ١٩٠٧) ولمدة ثلاث سنوات فقط .. معطية إحساسا مبهجاً بالألوان النقية الأساسية وحرية فى الأسلوب الجديد وانطلاق غير محدود للون وامكانياته الجديدة واحترام العفوية والتلقائية اللحظية لدى إحساس الفنان تجاه الموضوع الذى ينتجه .

ففى جورج روه يتخذ لنفسه أسلوب متميز ومتفرد عن باقى جماعة الوحشيين المعاصرون له وذلك لشعوره الدينى المتزايد وأنتج أعمالاً دينية ذات ثورة اجتماعية وتمرد لفنان مسيحى كاثوليكي يتهم المجتمع ويعتبره مسئولاً عن النساء الساقطات لفساد تكوينه وأنظمته ونراه ينتج لوحات شخصية بأسلوب تعبيرى خشن وخطوط عريضة غليظة .

وأعماله لها صفة النقد الاجتماعى اللاذع متأثر بالفنان الفرنسى (أنورى دوميه ١٨٠٨ - ١٨٧٩) وخاصة فى رسوماته ذات الألوان الزرقاء باختزال فى الخطوط بأسلوب تعبيرى على خلفية شفافة وترى فى لوحة (القضاة الغير عادلين) .. ثورة متمردة اجتماعية وسياسية .. ونراه يؤتى بموضوعات عن العاهرات والمهرجين ذات وجوه ملطخة بالمساحيق بإحساس إنسان يأس من إصلاح البشرية .

وفى سنة ١٩١٠ نلاحظ (جورج روه) ينتج لوحة (المسيح الأصفر) ونلاحظ تجديد فى خطوطه وواقعية مأساوية فى أسلوبه التعبيرى .. متأثراً ببقايا الأسلوب الباروكى ، موحياً برسومات الزجاج المعشق المنتج فى العصور الوسطى متأثراً بتعلمه لمهنة الرسم على الزجاج فى أيام حياته فى باريس .

شكل (٧٣) - رأس السيد المسيح - جورج رووة



ولوحة (أقنعة العذارى الغير حكيما) ذات إحساس كرية فى تفاصيل الأقنعة فوق رؤوس الفتيات متأثرا بوجوه فتيات وفتيان^(١١٠) (مدرسة الفيوم) بمصر أو بوجوه الفن البيزنطى على أوجه العملات البيزنطية .

ويعصور وجهاء القوم تحت ستار من الاستهزاء والقبح بهم . ونرى رووه يؤتى بالأساطير وبقايا التاريخ فى لوحاته وفى لحظة خاطفة يوجه اتهامه نحو المجتمع فى صور العاهرات ومهرجين السيرك والفقراء والنساء المثقلات بالجواهر مثل الأصنام الحجرية .. إنه فنان متمرد وناقد ثائر مثل سلفه الفرنسى (انوريه دوميه ١٨٠٨ - ١٨٧٩) ولكن رووه أتى بأسلوب جديد فى تزاوج الألوان والرسم بها على الزجاج المعشق بأسلوب متحرر تعبيرى مثل .. لوحة (خداع الجنود للمسيح سنة ١٩٣٢) . ولوحته (أمام المرأة) .. ولوحة (الملك العجوز) .

ونراه فى عام ١٩٤٠ ينتج موضوعات دينية فقط ويستقر فى باريس ويتوفى بها فى ١٣ فبراير سنة ١٩٥٨ .

أمام المرأة

١٩٠٦ - متحف الفن الحديث - باريس - جورج رووة

لوحة (أمام المرأة) لجورج زووة من المراحل التي تخلص فيها من الأسلوب الوحشي الذي انتهجه في فترة عرضه مع المتوحشين في (صالون داتوم سنة ١٩٠٥) .
فراه يهتم بالموضوعية الدينية ويعبر عن فساد المجتمع في صور المنحرفات والعاهرات اللاتي انتشرن بعد الحرب العالمية الأولى في ظل الأزمات الاقتصادية والاجتماعية الناتجة عن التطور الصناعي الحديث وتفكك المجتمعات ونمو المجتمعات الصناعية الجديدة .

فراه بصور تلك النسوة العاهرات عاريات في رؤية تشريحية لنسب أجسادهن مقززة وضخمة ومبالغ في بعضها فراه يبالغ في حجم صدورهن وأردافهن بأسلوب يعبره به من خلال الخط السميك والخشن عن البؤس الاجتماعي والنفسي الذي تعيشه تلك النسوة .. ومازال متأثر الفنان بالخط المشوه المبالغ فيه بخشونة وسمك واضح متأثر بالرسومات على أسطح الزجاج الملون الخاص بالكنايس والقصور الذي أنتجه في بداية حياته الفنية .

فدائما الخط عنده ذا سمك واضح وحاد وأسود والملاح خشنة وسميكة بالخط الأسود أيضا متأثر ربما بالرسوم الخاصة بمدرسة (الفيوم) بمصر ورسومات الوجوه على التوايت هناك تلك المدرسة التي تأثرت بالفن البيزنطي مع تيارات قوية من الفن المصري الشعبي والقبطي .. فترى ذلك واضحا حتى في لوحته (خداع الجنود للمسيح سنة ١٩٣٢) .

ونرى في لوحة (أمام المرأة) الزاوية التي عبر عنها الفنان برويا منظورية بمنظر جانبي وتلك الحركة في وضع الزراعين والصدر المستدير البارز في ترهل ظاهر والجسد البعيد عن النسب الجمالية المتعارف عليها .

وملاح الشقاء الواضح على المرأة على صفحة المرأة التي أمامها في ملاح ضخمة حزينة ، الفخذان ذا حجم كبير نسبي مع الجسد ، وبقايا الجورب على جسدها العاري . إنها رؤيا ذات اتجاه تعبيرى مثل الفنان جورج جروسز الألماني ولوحته (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) فترى المرأة تجلس في مقهى عام وعارية تماما إلا من جواربها وبقايا من الفراء حول عنقها فقط . إنها الرؤيا الجديدة للموضوع .

نلاحظ الخلفية ذات الإحساس الكئيب الثقيل المظلم على الجدران الغير نظيفة إلا من المرأة المتواضعة التى تتيح لنا رؤية باقى جسد المرأة العارية ذات الملامح القاسية الحزينة فى رؤيا تعبيرية نقدية لفساد المجتمع الحديث .

٥ - موريس دى فلامنك (١٨٧٦ - ١٩٥٨) Mourice Vlaminck

مارس موريس دى فلامنك الرياضة العنيفة والسباحة وعزف الكمان والرحلات الخلوية وكانت له قوة عضلية وحماسة بوهيمية منطلقة بغير حدود .

وولد فلامنك فى باريس فى الرابع من أبريل سنة ١٨٧٦ فى أسرة موسيقية .. وينحدر أصله من بلاد الفلاندرز الهولندية فورث قوة البنية والصحة .. وفى بداية حياته احترف رياضة سباق الدراجات فى (شاتو) التى وصل إليها وهو فى سن السادسة عشر بعد فشله فى أن يعمل كميكانيكى الآلات والسيارات .

وعند بلوغه سن الثامنة عشر تزوج وكان يتكسب من سباق الدراجات وعزف الموسيقى على الكمان فى المقاهى والحانات .

وفى أثناء فراغه كان يزاول الرسم بدون ارتباط بمذهب أو مدرسة أو أستاذ له .. ولم يقم بزيادة (اللوفر) وكان يفتخر بهذا ويقول^(١٠٣) (الحياة هى أنا ، وعلى كل جيل أن يبدأ كل شىء فى الفن من جديد) .

وبذلك نراه قد بعد عن عمد عن المدرسية فى الفن وحتى عن تأثيرات المتاحف .

وفى سنة ١٩٠٠ التقى عازف الكمان ومحترف سباق السيارات مع (أندريه دوريان) بطريق الصدفة فى القطار الذاهب إلى (شاتو) من باريس . وتصادقا وتفاهما على العمل سويا فى تصوير المناظر الطبيعية فى (شاتو) حيث استأجرا مرسماً هناك وأنتج لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) وصورة (للأب يوجو) . وعملا سويا إلى أن التقيا بالصديق الثالث وهو ماتيس عن طريق دوريان فى المعرض الشامل لأعمال فان جوج فى سنة ١٩٠١ فى قاعة (برنهايم جين) وحيث انبهر فلامنك بذفء ألوان فان جوج وصرخاته الصادرة من أعماق قلبه ووجد أن جراحه يعبر عنها بألوان تعبيرية ثائرة .. وقتها قال فلامنك (هذا اليوم إننى أحببت فان جوج أكثر من أبى) .

وفى مرسوم (شاتو) يعمل فلامنك بجد وحيوية ويصل إلى مرحلة الاشتعال اللوني ويحقق تطورا فى الأسلوب ذا الألوان المتفجرة بحيوية فى حين أن اندرى دوريان يذهب إلى التجنيد فى الفترة من سنة ١٩٠١ - ١٩٠٤ لمدة ثلاث سنوات فى حين كان ماتيس منشغلا بمشاكل حياته الشخصية .. وعندما عاد دوريان من الجيش تعلم الكثير من فلامنك الذى كان قد قطع شوطا فى البحث والتجريب وإرساء السمات الأساسية للحركة الوحشية .

وفى سنة ١٩٠٥ يقرر الوحشيون العرض معا فى (معرض المستقلين) باريس وفى معرض (الخريف) فى نفس العام وقوبلت أعمالهم بالهجوم القاسى وفى عام ١٩٠٦ وتأتى الشهرة لموريس فلامنك ويشتري منه تاجر اللوحات (امبرواز فويار) جميع أعماله التى فى مرسومه ... ومنذ ذلك الحين تمكن من بيع جميع أعماله مثله مثل (ماتيس ودوريان) .

ولجأ إلى تبسيط بناء اللوحة (لوحة طبيعة ذات الأشجار الحمراء) و لوحة (منظر من الضفة اليسرى لنهر السين) والتى أنتجها فى مرسوم (شاتو) واستخدم الألوان مباشرة من أنابيبها بعنف وصخب لوني وخشونة مطلقة من مزاج الفنان الشخصى الذى أطلق الفنان لفطرته وغريزته التلقائية .

وينتج بعد ذلك لوحة (راقصة ملهى الفأر الميت) وتعتبر لوحة تعبيرية لوجود الصراع النفسى الواضح على محيا الراقصة نتيجة مهنتها التى فرضها عليها المجتمع .. وتلك الأصباغ والمساحيق الصارخة التى سكبت على وجه الراقصة فأتى بلوحة وحشية لها سمات تعبيرية قوية وهذا ليس بغريب على فلامنك فنراه فى سنة ١٩٠٠ وقبل لقاءه مع ماتيس وتأثره بفان جوج ينتج لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) ذات تأثير تعبيرى قوى فى التكوين العام لتلك المرأة ذات الصدر البارز باستفزاز واضح والسجارة المنحنية فى فمها الأحمر والخلفية السوداء وبها بقايا مصباح والكأس الأحمر الأرجوانى . إنها رؤيا تعبيرية لحالة نفسية داخلية لتلك المرأة الجالسة إلى البار تدخن وتشرب من كأس بها شراب مثل الدم البشرى وتلك الوردة الحمراء على ثوبها ذا الملمس الخشن . إنها رؤيا تعبيرية قوية بأسلوب تعبيرى .

فنى فلامنك يقذف بألوانه الحمراء والزرقاء والصفراء والخضراء . بإيقاع قوى مدوى فى هارمونية صاخبة مثل فرقة موسيقية تعزف بجميع آلاتها فى آن واحد وبقوة

- وفى سنة ١٩٠٧ نرى التأثير المتوحش فلامنك يهدأ ويأتى بألوان رمادية ورصاصية وزرقاء هادئة وقل من استعماله للون الأحمر مثله مثل الفنان الألماني الهولندى (كيس فون دونجن) بعد مرحلته الوحشية فى اتجاهه إلى التعبيرية وانتج لوحة (القارب المبحر) سنة ١٩٠٦ شكل (١٠٢) (وطبيعة صامتة سنة ١٩٠٧) بأسلوب تعبيرى قوى .

وتأثر فى الفترة من ١٩٠٨ - ١٩١٤ بسيزان واهتم بالبناء الفنى للوحة والعمق والبعد الثالث وأعطى البناء الفنى للوحة تماسك واضح .. وبعد ذلك يبعد عن التأثير بسيزان فى سنة ١٩١٥ ويتجه إلى تعبيرية صور خلالها مناظر طبيعية وأشكال بدائية وحقول تهب عليها الرياح . وذلك بعد عودته من الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ويتجه إلى عزله فنيه بعدما وصل إلى الشهرة الفنية والطمأنينة المالية ولجأ إلى الكتابة والتصوير وفى سنة ١٩٥٦ احتفل بالعام الثمانون لأعماله .. وتوفى فلامنك فى العاشر من أكتوبر سنة ١٩٥٨ .

(على البار) ١٩٠٠ - ٣٢ × ٤٠
سم - أفينون - مجموعة . موسى .
كالفات
- موريس - دى - فلامنك
- شكل (٦٧)



اللوحة (على البار سنة ١٩٠٠) لموريس دى فلامنك ذات قوة تعبيرية واضحة فى الخط الدائرى لصدر المرأة والمتردد مع ونجها الدائرى أيضا فى تقاطع مع حافة البار المستقيمة المائلة وفى اتزان مع الكأس الكبير الأحمر المنتصب فى خط رأسى متعامد مع الخط المائل لحافة البار والخط الدائرى لصدر المرأة الضخم فالتكوين بسيط وقوى فى

آن واحد فالتكوين عبارة عن امرأة تقف وجسدها ووجهها ينظر للمشاهد وقد وضعت في فمها سيجارة مثنية ولها ملامح ضخمة وخشنة وصدر بارز في دائرية تقف على حافة بار مائلة وعليها كأس خمر والخلفية ليس بها إلا تنويعات للأسود المشوب بالأخضر وفي الركن الأيسر العلوى بقايا مصباح مضيئ بشكل باهت .

فاللون المستخدم لشعر المرأة البرتقالى الهادى المشوب بالأخضر ووجهها الأصفر المشوب بالأزرق وتلك الشفتان ذات اللون الأحمر الأرجوانى هو لون شراب الكأس والوردة على صدرها وملابسها بنفس لون بشرة وجهها .

وقاعدة البار الخشبية ذات درجة لونية صفراء مشوبة بالبنى والبرتقالى أيضا ... وفي الركن وقع الفنان برقم (١٩) الانجليزى باللون البرتقالى على أرضية سوداء بالرغم من أنه وقع باسمه والتاريخ على قاعدة البار بالأسود وبخط صغير .. ولكن رأى ذلك ربما يجعل اتزان لوني للمساحة السوداء الكبيرة في الخلفية .

فاللون في اللوحة قوى في استخدامه الخشن لبروزه على مسطح اللوحة وذلك واضح في الأحمر المكون لسائل الكأس وملمس ملابس السيدة وملامح وجهها ذا العينان الواسعتان في نظرة ذات مغزى سلبى للحياة ومجرياتها .. على ذلك البار .

ونلاحظ الخط في تلك اللوحة الأسود الذى حدد به الفنان تفاصيل ملابس السيدة والخط الخارجى للكأس الزجاجى وحافة البار المائلة وكذلك ملامح السيدة من فم وأنف وعينين وحدده بالخط الأسود السميك .

ونرى البعد النفسى للملامح السيدة على البار في قوة تعبيرية واضحة من المعاناة الداخلية المتصارعة بها يساعد في ذلك الخلفية السوداء ، والملاح المكبرة المحرفة لوجهها في مبالغة واضحة وأيضا تلك السيجارة المثنية بأسلوب مقصود والوردة الحمراء الضخمة على الصدر بأسلوب لوني خشن ينم عن إعطاء البعد النفسى لصاحبة الصورة ذات الدراما الذاتية والصراع الداخلى في وقفها هذه على البار تنظر بعيدا مع عالمها الخاص .

ونراه قد نفذ لوحته (راقصة الفار الميت) بنفس الأسلوب ذو الشحنة الانفعالية لتلك الراقصة في ملهى ليلي في إصرار لامتهان تلك المهنة المفروضة عليها من الظروف الاجتماعية التى مرت بها أنها رؤيا اجتماعية نقدية توضح الدراما الذاتية الداخلية لشخصياته . بنفس الأسلوب نراه يصور الصورة الشخصية (الأب بوجو) ذو القبعة

والغليون والملاح القاسية المتألمة من قسوة ومرارة الحياة التي يعيشها ذلك الإنسان والذي تعرف عليه ودوريان في مرسوم (شاتو) .

فترى البناء الفني للوحة (على البار سنة ١٩٠٠) ذا قوة تعبيرية من خلال مضمون الحركة الداخلية الناتجة من التردد الواضح بين المنحنيات والمستقيمات الرأسية والمائلة والدائرية في جرأة وقوة وثورة لونية التي هي من أهم سمات أعمال الفنان ذو الألوان الصارخة القوية ..

٦ - فرانسيس جروبر (١٩١٢-١٩٤٨) Francis Gruber

ولد فرانسيس جروبر في (نانسي) في الرابع عشر من مارس عام ١٩١٢ - وأتم دراسته في الأكاديمية الاسكنندنافية وتقابل هناك مع (أتوفرايسيز وشارل دوفر) ... وتأثر بأعمال التعبيريين الألمان من جماعة الجسر والفارس الأزرق وجماعة برلين الجديدة ... ولكن فرانسيس جروبر يرى العالم من خلال رؤيا داخلية مليئة بالخرائب المياة السامة ، أن رؤيا فرانسيس جروبر ذاتية بإحساس مفعم بالتشاؤم والتناقض المشوب بالخوف الأزلى من العالم المحيط به فنراه يغلق على نفسه قلعة أوهامه وهواجسه ويطارد أشباحه وتطارده في آن واحد داخل رؤيا سجينه بإحساس نفسى درامى مأسوى داخل حاد جدا مثل أبطال الأديب (كافكا) أن لزامات فرانسيس جروبر الفنية أراضى وعرة وخالية وخربة وأدوات صيد علاها الصدا وعارياته تظهر في بيئة كلها خرائب وأنقاض .. ويطارد في أعماله رؤيا العصور المظلمة والقرون الوسطى ... ونرى لوحة (الشاعر) سنة ١٩٤٢ تمثل رؤيا فرانسيس جروبر الذاتية جدا في أسلوب سريالى تعبيرى بشىء من الرمزية المتداخلة في المأساة التعبيرية الحادة فنرى (شاعر) فرانسيس جروبر يكتب أشعاره داخل أنقاض منزل خالى خرب بلا جدران أو نوافذ لم يبق من المنزل غير باب عليه بقايا نبات وفي الخلفية خرائب يقف فوقها جواد ضامر الجسم وفوقه طائر جارح فى تحفز والشاعر يجلس داخل بقايا البيت بجوار مكتبه وأوراقه فى حالة يأس مفعم بإحساس داخل دفين بالمأساة الإنسانية فى فراغ تشكيلى يعطى الإحساس الدرامى لعالم أصبح الإنسان وحيدا داخل أنقاض ذاته وقد أتى بتلك اللوحة بأسلوب تعبيرى سريالى يعطى الإحساس بالشحنة المفاجئة للمشاهد .

ويصور لوحات مثل (الغارقة) وهى ليست تمثيل لحادث ولكن كمرادف لهزيمة فرنسا ولوحة (التحية إلى كالمو) ذات المضمون الغامض .. أنها عوالم غامضة تبحث

داخل خرائب النفس البشرية بصراحة بمضمون تشكيلي وألوان هادئة يغلب عليها الأسود والبني والأصفر فى مناقشة هادئة لدرامية الحدث التى تتحدث عنه أعماله ذات التفرد الذى عرف به فرنسيس جروبر .. ونراه يحصل على الجائزة القومية فى سنة ١٩٤٧ بباريس .

وتوفى فى سن الشباب بعد أن أنتج لوحة (الغراب) متذكرا الطائر الليلي الذى كان دائم الزيارة للكاتب (ادجار-الن-بو) ويقول له : (بعد اليوم أبداً .. Never More) ذات الرؤيا المعتقلة فى قلاغ الخرائب الإنسانية تنم عن رؤيا تشكيلية ذات سمة تعبيرية تحمل فى داخلها الإحساس بالشحنة الانفعالية التعبيرية الصادمة للشاهد . ويتوفى فرنسيس جروبر فى أول ديسمبر عام ١٩٤٨ عن ستة وثلاثون عام .

(الشاعر)

١٩٤٢ - مجموعة بارتيكولير - باريس

(فرانسيس جروبر)

لوحة الشاعر (لفرانسيس جروبر) سنة ١٩٤٥ ذات رؤيا مأساوية بأسلوب تعبيرى سيرىالى ... فنرى الإحساس بالمفارقة والغربة المسيطر على جو اللوحة العام .. لذلك الشاعر الجالس بين أنقاض منزل أو أنقاضه أو لما كانت فيما مضى منزلا ... وبجواره مكتبة ومرآته ومستند إلى إطار باب المنزل فى الفراغ الخرب ومفتوح الباب عن جزء فى الجانب الأيمن حجر يقف فوقه جواد ناحل الجسم ضامر العضلات ويمتطيه طائر جارح متحفز للطيران والانقضاض والنباتات الشوكية البرية تنمو خلال إطار الباب وبين الصخور الخربة وأشلاء المنزل أمام الشاعر على الأرض وبينها قصائده وأرھصاته الأولية وقد جلس فى حالة يأس داخلى وإعياء ظاهر بسرواله وقميصه وجسم ضعيف وأصابع يده التى تشبه أفرع الأشجار اليابسة فى استطالة ونحولة ظاهرة مثل أصابع أشخاص (أوجين سخيلى) الفنان الألماني .

إنه إحساس مفعم بغربة الإنسان واغترابه فى آن واحد داخل وطنه بل ومنزله أيضا إنها رؤيا مركبة للاغتراب والغربة لأبناء هذا الجيل من الفنانين التعبيريين .

فلاحظ الخط ذا التنعيم فى السمك من تفاصيل دقيقة للباب الخشبى ومفتاحه وحتى دقائق ملابس الشاعر والنباتات الصغيرة التى عبر عنها الفنان بالخط المرفف المتأثر بحساسية تجاه الأشياء الدقيقة فنراه يسجلها بكل دقة مثل الطائرة الورقية الصغيرة فى سماء الجزء الأيسر العلوى .. ونرى التردد فى التفاصيل الدقيقة المنفذة بواسطة الخطوط المعبرة فى صراحة عن زخارف الباب والمقياس السليم لكتب الشاعر وجسده النحيل والجواد والطائر الجارح والنباتات البرية فى التزام بالنسب الطبيعية لحد كبير .

أما البناء الفنى للوحة فنرى التكوين العام يسبب المفارقة والاندهاش وبعد التأثير بما يريد إيصاله الفنان من شحنة انفعالية معبرة عن ذاتية .. فنرى المكتب والشاعر وأوراقه فى منزل حرب والباقي من المنزل إطار الباب الخشبى وحتى الباب مفتوح لمتصفه .

وخارج الباب وعلى مقربة منه بيئة صخرية ليس بها حياة ويقف الجواد فى وضع غريب على جزء من الصخر بارز كما لو أنه تمثال حجري لجواد وفوق هذا الجواد طائر جارح (نسر) يهم بالطيران والانقضاض ... كل ذلك موجود مع الشاعر ذو النظرة المائلة واليدان المرهقتان والجسد النحيل كما لو أن الأمر طبيعى أن يوجد فى هذا المكان ومع تلك المفردات .

ومن هنا يجرى الإحساس بالمفارقة والاندهاش نتيجة لغربة العناصر عن بعضها .. فنحسن المعنى الذى يريد إيصاله لنا الفنان عن طريق التزاوج الغير طبيعى لتلك العناصر فى تكوين واحد ذا وحدة فنية عامة وبناء فنى قوى . ويعرف هذا (بالتغريب الفنى - Depayrenet) وانتشر بعد ذلك فى السريالية .

كما نلاحظ التردد فى المساحة بين شكل الباب المستطيل والقاعدة العلوية لمكتب الشاعر وأيضا البقايا المستطيلة للمنزل المحطمة على الأرض - ونلاحظ أيضا التوافق الحركى بين وضع اليدين للشاعر ووضع ساقية فى اثناء متقابلة مع الذراعات والرأس . والإيقاع الحركى المفاجئ للنسر المتحفز على ظهر الجواد الساكن .. .

ونلاحظ التنعيم الخطى للنباتات البرية وتسلقها على إطار المنزل فى تداخل شاعرى واضح .. مع طيران الطائرة الورقية فى الهواء فى براءة وعفوية .

إنها رؤيا الذات الداخلية لذلك الفنان المغرق فى مأساة النفس البشرية بأسلوب فلسفى نفسى كبير .

ولد إدوارد جويرج فى التاسع من يونيو سنة ١٨٩٣ بجنوب فرنسا فى (سيدنى) من أبوين فرنسيين .

والتحق فى سنة ١٩١٢ بأكاديمية (رسنون) .. وكان يتمتع بسلوك انطوائى .. فدائما منعزل عن الناس متعايش مع ذاته فى تأمل داخلى دائم .. وتأثر فى بداية حياته بالفنان الأسباني (جويا) .. ورسم عاريات فى أسلوب مبتذل بعيدة عن أى مثالية جمالية فى أسلوب تشريحي استفزازى للذوق العام حينذاك مما حرك النقد المعادى له مثلما حدث قبله للفنان الفرنسى التأثيرى (مانيه) فى لوحة (الومبيا) وكذلك للفنان الأسباني (جويا) فى لوحة (مايا) لاحتوائها على مناقشة لمفاتن الجسد الأنثوى . فرى الفنان الفرنسى المنطوى على نفسه ينتج لوحات العاريات تعرض مفاتنها الذابلة على المشاهدين ولكنه كان يعطى البناء الفنى للوحات شىء من (الديكور الغامض لعارياته داخل شارع أو فى غرفة استقبال عائلية فى منزل محترم) أنها تناقضات مثيرة للدهشة والتساؤل من الناحية الاجتماعية مشيرا لعيوب المجتمع وفساد بعض عناصره السيئة مثل تصويره لبيوت (الدعارة) المنتشرة فى المجتمع . كنوع من النقد الاجتماعى الحاد .

ونراه يسافر فى رحلات إلى إيطاليا وبلجيكا والهند واليونان وتركيا .

ويقوم بالتدريس فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس للحفر ولوحة (بائعة الورد الجميلة) مثل إحدى إلهات الجمال الإغريقية ولكن تسير فى شوارع المدينة الفاسدة وقد أصابها الفساد والانحراف ويحاط بها أشخاص مبهمين الهوية أنها إحدى عوالم (إدوارد جويرج) الخرافية ذات الإحساس الاجتماعى المتشائم من فساد المجتمع فى شخصيات نسائية منحرفة .

(بائعة الورد الجميلة)

١٩٢٨ - المتحف القومى للفن الحديث - باريس إدوارد جويرج

لوحة (بائعة الورد الجميلة) لإدوارد جويرج .. ذات رؤيا اجتماعية ناقدة بأسلوبه الخاص فنراه يصور فتاة جميلة تسير فى الشارع وتلفتت فى براءة لا تخلو من إغراء

للخلف لتشاهد أناس غير محددى الملامح من خلفها ونرى ملامح البراءة الجميلة واضحة مثل ملكة جمال اليونان ونلاحظ استطالة الرقبة فى رشاقة ظاهرة ولكن بانثناء غير طبيعية والذراع الظاهر من رداؤها كاملا ذا ضخامة وثقل واضح من نسبة التشريحية ... وتعتبر هذه اللوحة ذات غموض داخلى مباشر لما تحويه من افتراضات خيالية عديدة تتسع للعديد من الاحتمالات فى سلوك هذه الفتاة من حولها وخلفها .

٨ - برنارد بوفيه (١٩٢٨-١٩٦٠) Bernard Buffet

ولد برنارد بوفيه فى العاشر من يوليو سنة ١٩٢٨ بباريس ودرس ذلك الفنان الباريسى فى مدرسة الفنون الجميلة هناك وتخرج بها فى سنة ١٩٤٤ .

ونراه يكون مفردات أعماله من مجموعة من الشئيات المجردة مثل بقايا الأسماك أو السكاكين وأدوات المطبخ ذات التشوهات ومائدة طعامه دائما عليها الأشياء معكوسة الأوضاع وذات أجزاء محطمة وناقصة تنم عن روح تشاؤمية وتحمل الأسلوب المميز لفن برنارد بوفيه بإحساس تعبيرى ناتج عن اختياره لموضوعاته المفضلة .

فراه يؤتى بعض الرموز المتكررة والثابتة فى لوحاته وخاصة أدوات المطبخ المنزلية وبقايا عظام وشوك الأسماك فى علاقات تعبيرية تنم عن إحساس تعبيرى لما وراء تلك المفردات المجردة من معنى وتعبير داخلى لدى الفنان يريد الإفصاح عنه داخل الخط المعبر البارز على سطح اللوحة فى تعبير قوى ذا شحنة تعبيرية قوية .

ونرى من رموزه المتكررة (حيوان الكابوريا) البحرى ويركز الفنان على أجزاء هذا الحيوان ويضخمه ويحرف من نسبه التشريحية مظهره بأسنان داخل فك ضخمة حديدية ... ونرى رؤوس حيواناته دائما منفصلة فى مجازر وزهوره دائما جافة حتى لوحة (المنتحبة - Pieta) ذات إحساس تعبيرى فى انحرافات فى النسب واستطالة الأفراد وتوزيعهم داخل البناء الفنى للوحة وتلك السلام فى تنعيمها الخطى والطفل الصغير المسك بوالده والسيدة ذات الحقيبة وعملية إنزال المسيح واستطالة النسب التشريحية الواضحة من انحراف فى خطوط حادة وجافة وزوايا مستقيمة بإحساس بالسقوط والعنف والخلفية الممتد لعالم لانهاى نغز أنها إحدى عوالم برنارد بوفيه فى لوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) .

وفى لوحة (الحرب) نرى نفس الإحساس الحاد فى التعبيرية المثقلة بالشحنة الدرامية ونرى مشاهد التعذيب والأسرى الناقصى الأطراف ورجال رؤوسهم مفصولة عن أجسادهم .. ونرى فى سنة ١٩٤٨ يمنح برنارد بوفيه جائزة النقد ... وقيم معارض جديدة مثل عام ١٩٥٢ (الآلام) وعام ١٩٥٥ (الحرب) وفى عام ١٩٥٦ (السيرك) وأخيرا فى عام ١٩٦٠ (الطيور) .

إنها الموضوعات المفضلة لأسلوب برنارد بوفيه الفنى ذا الخط القوى المعبر والبناء الفنى الذى يحمل فى مضمونه الشحنة التعبيرية الدرامية الواضحة من الحبكة الأسطورية الغريبة التى تفاجئ المشاهد يوقع صدمتها عليه .. وبذلك تعتبر أعمال برنارد بوفيه بعيدة عن الترفيه بل أعمال تعبيرية مأساوية مستعيرة رموز مفرداته التشكيلية من عالم أسطورى خاص به .

(المنتجة)

١٩٤٦ - المتحف القومى للفن الحديث - باريس برنارد بوفيه

لوحة (المنتجة) سنة ١٩٤٦ (لبرنارد بوفيه) ذات رؤيا حديثة لإنزال السيد المسيح كما تخيلها الفنان فى ملابس عصرية وبأسلوب حديث فنى هيكل الصليب ذا مساحة ضخمة فى التكوين بزوايا متعامدة فى استقامة واضحة بأسلوب حاد وبجوار سلم خشبى على شكل هرم وقد أنزل المسيح وبجوار سيدة تسنده وفى الجانب الآخر سلم آخر حديث ينزل رجل من عليه ويقف أمام هذا المشهد رجل ذا قامة طويلة ارتدى معطف طويل ويمسك يد طفل صغير وفى الجانب الآخر الأيمن امرأة لها نفس الزى وقد أحاطت رأسها بقماش وأمسكت قفص صغير فى يدها اليسرى واليد اليمنى تضع على كتف طفل صغير آخر وفى منتصف التكوين نرى جسد شخصى مفرد على الأرض وقد بالغ الفنان فى استطاله الأرجل والذراعان فى نحافة ظاهرة والساقان متباعدان وكذلك الأيدي ذات الأصابع الطويلة الرقيقة .. وقد لامست قدمه اليسرى قدم السيدة الواقفة مع الطفل فى الجانب الأيمن وكذلك لامست يده اليمنى والقدم اليمنى للرجل الواقف ومعه الطفل الآخر ... فى ترابط بين عناصر اللوحة

المتفرقة ونلاحظ السلم الآخر ينزل الرجل من عليه يرتبط مع الطفل الصغير فى الجانب الأيسر مع بعض الأدوات التى استخدمت فى الإنزال .

كما نلاحظ تعدد الأشخاص فى اللوحة فالجانب الأيمن به المرأة والطفل بالمواجهة وفى المنتصف السيدة المنتحبة تسند السيد المسيح وفى الجانب الأيسر الرجل ومعه الطفل وقد أعطوا للمشاهد ظهورهم وجوارهم الرجل النازل من على السلم .

وهناك مفردات غير الأشخاص مثل السلم والقفص الصغير والوعاء الدائرى بجوار السيدة المنتحبة وأداة نزع المسامير (الكماشة) ذات حجم كبير جدا .

كل تلك العناصر فى فراغ مساحى ذا ملمس متناغم خشن لكن هناك إيجاء بخط الأفق ظاهر فى نهاية قاعدة الصليب بدرجة لونية أعمق نسبيا .

ونلاحظ الترابط المساحى بين مفردات التكوين فى دقة عن طريق قدم الرجل الجالس ويده وعن طريق السلم الأيسر والسلم الأيمن فى بساطة شاعرية .

كما يلاحظ الخطوط المستقيمة الرأسية هى الغالبة على التكوين تقوم بعض الأفقيات بالتوازن فى الإيقاع الخطى الناتجة عن الخطوط الأفقية لدرجات السلم الأيمن والأيسر وكذلك خطوط القفص الصغير المسكة به المرأة بجوار الطفل فى الجانب الأيمن .

وهناك الخط الدائرى البسيط فى الوعاء الدائرى بجوار السلم الأيمن معطيا مفارقة كبيرة نتيجة لكثرة الرأسيات والأفقيات داخل التكوين . وأيضا جرة اللبن البيضاء . فالحركة ساكنة داخل البناء الفنى للوحة إلا من وضع المنتحبة المائل الموحى مع الجسد المسجى على الأرض .

ما عدا ذلك فالأشخاص جميعا تجمدوا على أوضاعهم الثابتة فى حالة جمود وتوقف عن الزمن المادى للوحة .

فلوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) لبرنارد بوفيه ذات رؤيا تشاؤمية مأساوية واضحة للجو العام للوحة والأسلوب الحاد فى الرأسيات والأفقيات وكذلك على ملامح المرأتين والرجل على السلم الخشبي ووضع يده على رأسه فى أسى واضح .

فالبناء الفنى مع الخط والملمس اللونى يعطى الشحنة الانفعالية المعبرة عن الإحساس الداخلى بالمأساة الإنسانية برؤيا حديثة بعيدا عن الانفعال الحركى المباشر .

ولد مارسيل جرومير فى الرابع والعشرون من يوليو عام ١٨٩٢ فى بلدة (نوايل سور سامبر) بشمال فرنسا ونرى فى أعمال مارسيل جرومير كثير من سمات فن (ماكس بيكمان) ونلاحظ رسوخ وثبات نماذجه ذات الجذور العميقة الصلبة الغليظة فنراه يصور أجساد العاريات فى كتل نحتية تذكرنا بأجساد (بول جوجان) فى جزر المحيط الهادى أن نساءه ذات أطراف تشبه أشجار البلوط ... وبرؤيا نحتية مثل النحت المصرى القديم فى عصر الدولة القديمة منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد ... أن أعماله لها رؤيا تعبيرية ذات مضمون تعبيرى تشكىلى متأثرا بالفنان البلجيكى (كونستانت برميك - Permecke) .

شكل (٨٩) - عارية ذات شعر طويل
- مارسيل جرومير - ١٩٥٧



ونرى لوحات الفلاحين فى الحقول يعملون تحت العاصفة التى تكتسحهم ويقف الفلاح بجسده الصلب ذا الكتلة النحتية فى صلابة وقوة تعبيرية أسطورية ... وأما جنود مارسيل جرومير الذى صورهم فى خنادقهم فى الليل لهم أجساد ضخمة غليظة لها ثقل نحتى كثيف مثل فرسان العصور الوسطى وقد أثقلت أجسادهم الضخمة بالدروع الصلبة ... وللفنان مارسيل جرومير أعمال صور بها الحفلات الشعبية بجياد خشبية مزر كشة .. فجميع نماذجه البشرية لها صفة تحدى الأقدار وتجارب الزمان وقد أعطى لها الكتلة والكثافة النحتية من خلال الملمس اللونى الخشن والإحساس النحتى الضخم الغليظ فى تعبيرية مأساوية رافضة . ولكنه اتجه فى أسلوبه هذا إلى الرمزية فى

موضوعات البطولة والتحدى ولكن بأسلوب تعبيرى وذلك واضح فى لوحته (خطوط اليد) سنة ١٩٣٥ نراه صوّر النساء العاريات فى أجساد ضخمة ذات إحساس نحتى ثقيل وركز على الإحساس الدائرى لأجسادهن مع إعطاء الملمس النحتى الخشن وذلك التردد فى الاستدارة الجسدية لجسدى المراتين : الجالسة فى المواجهة أمام طاولة والعارية الأخرى فى الخلفية ، مع الاهتمام بمراكز الأنوثة . ونرى البناء الفنى للوحة فى كتل مساحية للأجساد المراتين والمرأة الأخرى العجوز التى ترى الكف وتقراً الطالع على المنضدة التى بها وريقات ورق اللعب (الكوتشينة) ومقص فى حجرة ذات نوافذ مغلقة والعارية الأخرى مستندة إلى الحائط فى تحدى وانتظار داخلى واضح من ملامح الوجه ذا النظرة الجانبية المرتفعة ... إنه أسلوب الفنان الفرنسى مارسيل جرومير الذى أعطى قوة تعبيرية لكتل الأجساد النحتية من خلال الخط الخارجى المجرد للأجساد والملمس النحتى الخشن فى تزاوج أسطورى ذلك الأسلوب الذى تفرد به . ونراه فى سنة ١٩٣٧ يكلف بتنسيق جناح السيفر بمعرض سنة ١٩٧٠

باريس .
(خطوط اليد)

١٩٣٥ - باريس - متحف الفن الحديث مارسيل جرومير

تبدو لوحة (خطوط اليد سنة ١٩٣٥) لمارسيل جرومير ذات أبعاد نفسية واضحة من الجو العام للوحة بالمفارقة فى الأسطورة الداخلية والتنجيم وقراءة الطالع والكف لنسوة عاريات .. فى جو ثقيل الأنفاس .

فاللوحة عبارة عن مرأتان عاريتان والثالثة عجوز مرتدية زيها التقليدى تقوم بعملها فى قراءة خطوط اليد باستعانة بأوراق اللعب والمرأة السحرية ترى امرأة جالسة ذات جسد عارى ضخم التقاسيم فى انحاءات ظاهرة تمديدها على طاولة وتمسكها العجوز وتنظر إلينا فى توجس وخوف وفى الخلفية القرية تقف امرأة أخرى عارية لها نفس تفاصيل جسد المرأة الجالسة تقف مستندة لجدار الحائط رافعة وجهها إلى أعلى فى انتظار ممل وبجوارها نافذة حديدية رأسية وفى الخلفية اليمنى للوحة يبدو باب الغرفة الموصدة وبها تقاسيم أفقية فالمرأة الجالسة ذات العقد الدائرى حول رقبتها والأساور على معصم يدها اليمنى الممتدة لقراءة خطوط الحظ بها ذات نسب تشريحية ضخمة بأسلوب

نحتى كتلى دائرى مثل التماثيل الحجرية .. وذات ملمس لونى خشن لهذا: الجسد ولكن الظلال اللونية تقوم باعطاء المرونة والانسيابية الداخلية لتفاصيل الجسد من خلال تدريجات اللون من المختلفة بنفس الأسلوب نرى المرأة الواقفة فى ليونة مائلة وقد بالغ الفنان فى تضخم الجزء الخاص بأسفل خصرها معطيا له مبالغة تشكيلية بإحساس جنسى واضح من استدارة الصدر وارتفاع الرأس وملامح الوجه فى حالة نشوة ظاهرة ورغبة واضحة .. فى استنادها للجدار بذلك الأسلوب المبتذل .. ربما هما اثنتان من بنات الليل تقرأن طالعهن لدى تلك العجوز فى ذلك المكان المغلق ونلاحظ المفارقة بين ملابس العجوز التقليدية ووجهها الجامد الملامح والتي تنظر إلى بعيد لتذكر وتجمع خطوط اليد فى ذاكرتها وترجمها إلى أحداث ووقائع لصاحبة اليد الممتدة .. فى استسلام واضح .

ونلاحظ التردد الخطى فى الخطوط الأفقية للجزء العلوى من الباب فى خلفية اللوحة والخطوط الرأسية للنافذة فى الجزء العلوى الأيسر كما نلاحظ الخطوط الدائرية المترددة فى تكرار فنى واضح لنسب أجساد المرأتين فى تأكيد واضح على مراكز الأنوثة والملمس الخشن لأجسادهن يساعد على الإيحاء بالإحساس النحتى لكتلى لتلك الأجساد القوية الصلبة .

ونلاحظ الزخرفة المترددة فى أوراق اللعب على الطاولة وكذلك المقص الحديدى والدائرة الصغيرة على المنضدة فى تقابل مع العقد على رقبة المرأة الجالسة .. وخطوط النافذة الرأسية والخطوط الأفقية .. ويلعب الخط أيضا دور فى إعطاء تنعيم خطى مناسب بتلك الشعيرات المسترسلة لدى المرأتين فى توافق خطى مناسب .

فلوحة (خطوط اليد) لمارسيل جرومير ذات أبعاد نفسية وفلسفية لعالم من عوالم الخيال المعنوى المنتشر والموجود داخل النفس البشرية للرغبة الدائمة فى استجلاء المستقبل المجهول .

١٠ - أميدو مودليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) Amedo Modigliani

ولد أميدو مودليانى فى عام ١٨٨٤ فى لجهورن - وينتمى إلى إحدى العائلات الراقية ولكنه اختار حياة الفقر والمعاناة فقد وصل إلى باريس عام ١٩٠٦ ودرس الفن فى مدرسة (لجهورن) للفنون وتعلم فى فلورنسا وفيسنا على يد الفنان (توسكان) ذلك الفنان الذى استوعب الأعمال الفنية الموجودة بالمتاحف الإيطالية .

وعاش ميدولياني فى حى (مانمارتر) فى باريس وتعرف على جماعة الفنانين المستقبلين والتكعيبيين وجماعة^(١٠٥) (Bateau Lavoir) .

وأعجب بأعمال سيزان وماتيس . وأنشأ صداقة مع الفنان (حاييم سوتين) وصور له صورة شخصية وأيضا للفنان وتاجر اللوحات (سوبرسكى) - بأسلوبه المميز فى استطالة الأعناق والأجساد البشرية فى شاعرية تعبيرية واضحة .

وفى باريس حظى بانتشار فنى واسع نتيجة لحياته البائسة الفقيرة وإدمانه للخمر وسوء حالته النفسية والصحية وموته بداء السل فى إحدى مستشفيات باريس عام ١٩٢٠ عن ستة وثلاثون عاما .. وخلف ورائه أعمالا فنية فيها السمات التعبيرية القوية والتلقائية فى تناوله للألوان السميكة بتلقائية واضحة وأيضا تلك النظرات الحزينة المتسائلة لشخصياته ذات الأعناق الطويلة وعارياته ذات الاستطالة الواضحة فى تعبيرية تؤكد القيمة التعبيرية التشكيلية للمضمون العام لأعماله .. ونراه ينفذ العاريات فى إيقاع هادىء شاعرى ساكن بعيد عن الحركة فى انحراف خطى فى نسب أجسادهن بلا أى تداخل مع الخلفية بعيدا عن موضوع تتحدث عنه اللوحة . بل يريد التركيز على الإنسان سواء صورة شخصية أو امرأة عارية أو نصف عارية . بعيدا عن الانفعال أو الإيجاء بالحركة أو الإحساس بالمعاناة والتمرد الذى تميزت به أعمال فناني التعبيرية بمدرسة ميونخ ودرسدن وبرلين وأيضا فى مدرسة باريس فى تلك الفترة .

ولكننا ندرك الحركة الداخلية فى جسد العاريات من خلال الخط ذا الصفة الاستمرارية فى تلقائية وثرء تعبيرى متأثرا بالفنان ماتيس وخطوطه المستمرة فى إيقاع حركى متناغم مع مفردات التكوين .

ومنذ عام ١٩١١ تتأكد شخصية مودلياني الفنية كفنان له نمطه الفنى الواضح فى صفاء لونه وخط له السمة الاستمرارية وخاصة فى لوحاته عن العاريات المنتظرات فى شاعرية ورقة لونية وخطية ونقاء ... وندرك أيضا مدى المعاناة الذاتية التى يعانىها الفنان فى ملامح شخصياته فى سكون وهدوء سلبى واستسلام واضح .

ومن خلال ضربات فرشاته الدقيقة التى تعبر عن ثبات أشكاله واستقرارها فى إيقاع زخرفى هادىء بإدراك أكاديمى للنسب الأساسية لأشكاله بعكس سوتين فنرى الدراما والمعاناة تظهر بوضوح فى أعماله وألوانه وخطوطه بتعبيرية حادة .

وترك مودليانى العديد من الصور الشخصية لصديقه الفنان (حاييم سوتين) وتاجر اللوحات والفنان (سيرسكى) والعديد من اللوحات العارية للفتيات بأسلوبه الخاص ذا الاستطالة فى نسب الأجساد والأعناق والوجوه .

ونذكر من خلال ملامح شخصياته المعاناة والدهشة المتسائلة فى هدوء وشاعرية وأحيانا فى مرح خفى .

(العارية الجالسة)

١٩١٧ - باريس - مجموعة ريناند مودليانى

نلاحظ فى لوحة العارية الجالسة ذات الرأس المثنية على الكتف الأيسر والذراع الأيسر الممتد إلى أسفل فى استقامة واضحة فى اتجاه رأسى متضاد مع الاتجاهات الدائرية لتفاصيل جسد الفتاة العارى ذا الصدر المستدير والخصر والفخذين فى ايقاع منحنى دائرى لين .. ونلاحظ اتجاه الوجه الهادى ذا الملامح المحددة بدقة وقد أقفلت تلك المرأة عيناها فى استسلام واضح وخصلات شعرها الأسود تستريح على صدرها الأيمن خلف ظهرها فى هدوء شاعرى .

وقد اهتم الفنان بمنتصف الجسد العلوى فقط حتى الفخذين معطيا الإحساس بالتركيز على هذا الجزء من الجسد الأثوى فى استطالة فى الخط بإحساس تعبيرى واضح من خلال المبالغة فى نسب الذراع الأيسر وكذلك الخصر والوجه فى إحساس بالرشاقة والشاعرية .. من خلال ألوان تأخذ الدرجة اللونية الوردية المائلة إلى الاصفرار مع تحديد الخط الخارجى للجسد العارى بالأسود والبنى الداكن وإعطاء الدرجات الداكنة لبعض المناطق فى الجسد وخلفية زرقاء سماوية فاتحة فى الجانب الأيسر وبنية داكنة فى الجانب الأيمن خلف الذراع الممتد إلى أسفل فى رأسية تعطى الإحساس بالاتزان مع الاتجاهات الدائرية والمستعرضة فى الجسد العارى معطيا الفنان الاتجاه المائل للجسد على محور اللوحة تاركا الإحساس بالحركة الداخلية من خلال استمرارية الخط المعبر عن الجسد البشرى فى حركة داخلية من خلال تفاصيل الجسد فى انسيابية هادئة ... بعيدا عن العنف الدرامى أو المأسوى المتمرد لفنانى المدرسة التعبيرية الألمان والنرويجيين والبلجيكيين .

ولد مارك شاجال فى مقاطعة (فيتسبك - Vitebisk) فى روسيا عام ١٨٨٧ وفى عام ١٩١٠ أرسل فى بعثة فنية إلى باريس بعد أن أتم دروسه فى مدرسة الفنون الجميلة فى (سان بيتر سبورج) واستمر فى دراسته الفنية فى فرنسا حتى عام ١٩١٤ وكان قد تعرف بالفنانين الفرنسيين أمثال (ديلونى - موديليانى - لافرسناى) وكذلك العديد من الشعراء مثل (سندراريس - أبولينير - ماكس جاكوب) وذهب قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة إلى ألمانيا لإقامة معرض له فى برلين وعرض بهذا المعرض الذى لاقى نجاحا حوالى المائتين من أعماله وتمكن من السفر قبل نشوب الحرب بأسابيع قليلة إلى روسيا .

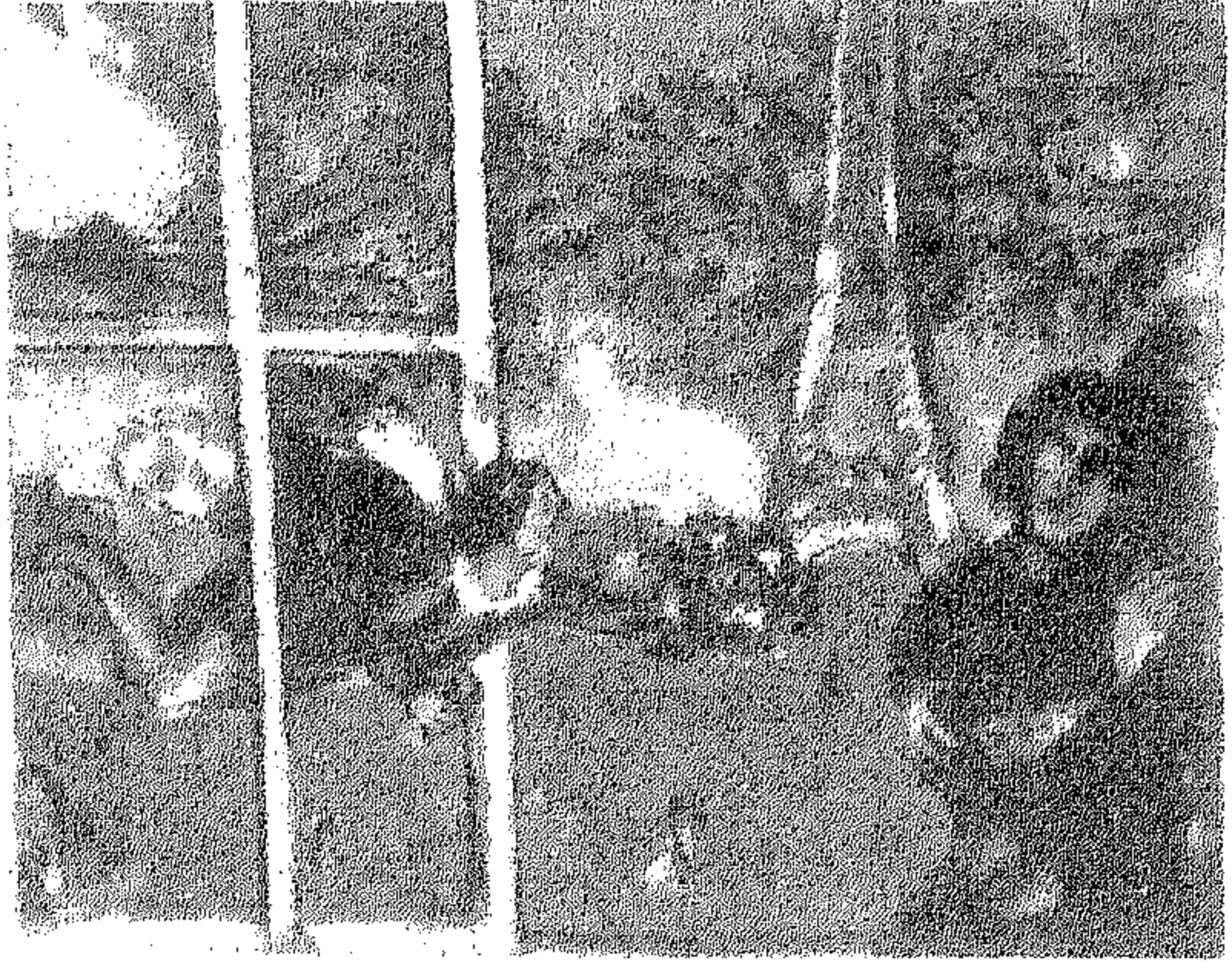
وفى عام ١٩٢٢ يترك شاجال وطنه ذلك الفنان الطموح الأسطورى المتأثر بالقصص الشعبى الدينى اليهودى الراسخة فى أعماق لاشعورة وتظهر على سطح لوحاته طيلة حياته الفنية مثلما فعل ابن بلدة كاندنسكى وجاولينسكى ويسافر إلى بولندا ثم فى سنة ١٩٢٣ يعود مرة أخرى إلى باريس .

ونلاحظ منذ عام ١٩٣٥ تظهر اللمحة التشاؤمية فى أعماله بإحساس درامى تعبيرى ينقل إلينا المأساة والخوف من المجهول وقد ساعده الفن الفرنسى على أن يوضح أحلامه التى تكتشف عوامل أخرى لم تصل إليها الأساليب الوحشية والتكعيبية والتعبيرية إنه ينتج أعمالا تعبيرية بألوان وحشية متأثرا بالقصص الدينى اليهودى وخرافات الأساطير الشعبية الروسية ورسومات الأيقونات البيزنطية بألوان جريئة متوحشة وبأسلوب بنائى جرىء وتلقائى .. لقد نجح مارك شاجال فى إيجاد التفرد الخاص به بذاتية تعبيرية بإحساس عاطفى نفسى مفعم بالتشاؤم والخوف .

ونراه فى عام ١٩٤١ يدعو متحف الفن الحديث للإقامة فى نيويورك حتى سنة ١٩٤٧ وينتج لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) مجمع بها رؤياه الغريبة اللدنة المتماوجه .. وفى تلك الفترة تتوفى زوجته فى سنة ١٩٤٤ .

فأنتج أعمال كلها مزيج من ذكرياته مع زوجته فى الحاضر والمستقبل لوحة من (حولها) وتقوم الحرب العالمية الثانية وهو فى أمريكا . وفى عام ١٩٤٥ ينفذ ديكور وملابس باليه مسرحية (عصفور النار) لسترافينسكى .

شكل (٧٤) - زواج برج أيفل
- مارك شاجال



وفي سنة ١٩٤٨ تنشر أعماله المستوحاة من قصة (الأرواح الميتة) (لجوجول)
- وفي عام ١٩٥٢ يعود إلى باريس من نيويورك وينشر رسوماته عن قصص (لافونتين) .

ويستقر في فانس بجنوب فرنسا .

ومن أعماله لوحة (السيرك الأزرق) سنة ١٩٥٠ .. ذات الأسلوب السيرياي بألوان
صريحة نقية مثل ألوان الحركة الوحشية وفي خلفية تجريدية تكعيبية متأثرا ببول كلي
ولكن في إطار أسطوري بعيدا عن منطق الأشياء في تحريف لجسد المرأة على أرجوحة
السيرك ورأس الحمار الخضراء واللال داخل شمس صفراء وسمكة طائرة ذات لون
أزرق .. إنه عالم مارك شاجال الخاص الآتي من إحدى قرى فيتسبك بروسيا إلى باريس
محملا بالأساطير الشعبية للقصص الديني اليهودي وعقدة الخوف والاضطهاد الأزية
لشعبه واللوحات الحائطية للمعابد اليهودية في جنوب روسيا وباريس .. إنه عالم خاص
ينفرد به مارك شاجال ويتأثر بأعمال جماعة (الفارس الأزرق) التعبيرية في ميونخ بألمانيا
ويتأثر إلى حد كبير بالشعراء (أبولينير - لافرسناي - سندراريس) وأخيرا بأشعار
(بودلير) ويحقق التحولات المفاجئة في أشكاله داخل تكويناته مستندا إلى مخيلته تلك
المخيلة التي هي ملكة المواهب كما ذكر (بودلير) فنرى طيف أحلام شاجال يقف بينه
وبين واقعه وبيئته الحاضرة والسابقة ... أن رؤيا شاجال البصرية تذهب أبعد من المتوقع
دائما فنراه يصل إلى التعبيرية والسيريايية المعبرة بسهولة وساعدته في ذلك الحركة التكعيبية
ونراه يستعير دائما حيوانات البيئة بألوان صاخبة نقية وعشاقه دائما طائر في فوق السحاب
وساعاته مجنحة وتتجول في الهواء ويتخيل نفسه تائه يحمل عصاة وهو طائر فوق

فيتسبك ... والعاشق الذى يسقط من السماء إلى حجرة نوم حبيبته .. وخنازيره ذات رؤوس آدمية .. وطيوره المتكلمة .. والسمة الطائرة فى السيرك .

وفى لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) نرى عربة ذات حصان تطير فوق بيوت قريته النائمة فى دعه والقتيل النائم فى راحة تامة فى وسط شوارع القرية والأم تحمل طفلها محلقة بعيدا فى السماء مع جواد طائر بعربته أنها رؤيا سريالية متداخلة فى مخيلة فنان تائه فى عوالم متعددة .

ونرى فى لوحته عام ١٩١٢ (رسم ذاتى بسبعة أصابع) متأثر بتعبيرية جماعة (الفارس الأزرق) فى ميونخ وانتجها فى بداية حياته فى باريس قادما من موطنه روسيا .. إنها ذات أسلوب تعبيري قوى فى اللون الصريح المشحون بانفعال الفنان فالأحمر القرمزى لرأس الرسام فى اللوحة والأزرق لبرج إيفل فى خلفية التكوين مثل اللوحة على الحامل واللون الرمادى للشخص الجالس وأعطى أرضية الرسم اللون الأخضر إنها رؤيا ذاتية للفنان وحنينه إلى وطنه روسيا ويظهر الخط القوى فى الحركة الجريئة ذات الإحساس التعبيري والأسلوب السريالى فى تحريف النسب المتعارف عليها لإعطاء بعدا نفسيا للعمل الفنى وهى من أهم أعماله فى المرحلة البارسييسية ويطلق عليها (هدية إلى روسيا) .

فنى أن جميع أعمال شاجال ذلك الفنان ذو الأصالة الفنية لها أبعاد (فرويديه) لأن مصدرها العقل الباطن ... ولذلك قال عنه (بريتون) فى سنة ١٩٤١ فى حديثه عن رواد الفن السريالى^(١٠٦) (بأن إنتاج شاجال منذ عام ١٩١١ حطم أسوار الطبيعة المحاصرة لنا) .. ونلاحظ أن جميع أعماله ذات رؤيا صادرة من عالمه الداخلى الخاص جدا .

فراه يلغى الحاضر والماضى والمستقبل ويدمجهم فى مضمون واحد مع احتفاظ جميع أشكاله باستقلالها الكامل داخل البناء الفنى لعمله .

ونرى ألوانه ذات صفاء ونقاء وقوة تنم عن العاطفة والدراما الذاتية لدى الفنان .

(صورة ذاتية بسبعة أصابع)

١٩١٢ - أمستردام - متحف المدينة - مجموعة رينولت رسم زيتى على قماش

١٠٧ × ١٢٨ سم - مارك شاجال

إنها تنتمى هذه اللوحة للمرحلة الأولى لحضوره إلى باريس وتعرفه على الفنانين التكعبيين والمستقبلين وتعرف أيضاً على الشاعر (أبولينير) الذى أدرك عبقريته الروسية والرؤيا التعبيرية المتوسطة داخل أعماقه وقام بتشجيعه .. فى الأواسط الفنية . لدى رسامى باريس .

ففى لوحة (صورة ذاتية بسبعة أصابع سنة ١٩١٢) فنان يقوم بالرسم الزيتى أمام الحامل وعليه لوحة بها فلاح وبقرة ومنازل ريفية ونلاحظ أن الفلاح والبقرة فى السماء فوق المنازل الريفية .. (لوحة داخل لوحة) . تداخلات الرؤيا لدى مارك شاجال وقد أمسك بباليته الألوان بيده اليمنى ويده اليسرى وضعت فوق اللوحة على الحامل بسبعة أصابع أما اليد اليمنى فتراها ذا خمسة أصابع فقط .

وقد رسم عين الفنان من منظر مواجهة والوجه بالمنظر الجانبى مثل رسومات قدماء المصريين . وفى خلفية الحجرة نافذة يظهر منها برج إيفل الباريسى .

وقد إستخدم الفنان اللون الأحمر القرمزى لرأس الشخص فى اللوحة والأزرق الداكن لخلفية برج إيفل فى تناقض واضح فى اللون وارتدى الفنان ملابس ذات درجة لونية محايدة (الرمادى) وأما أرضية الغرفة فهى ذات مقام لوني أصفر فاتح .

فاللون الأخضر للأرضية والأحمر القرمزى لرأس الفنان والأزرق لخلفية برج إيفل فى النافذة .. إنها تنويعات لونية جريئة ومتأثرة بالفن الشعبى الروسى مثل (كاندنسكى وجاولينسكى) أبناء بلده . مع إستخدامه درجات لونية من الأصفر والبمبى فى بقع بسيطة ولكن هناك تصارع بين القرمزى والأصفر الفاتح داخل مرسوم ذلك الفنان ونرى التحريف فى الخط فى رسم العين بالمواجهة والوجه بالمنظر الجانبى واليد فى وضع غير طبيعى التى تشير إلى اللوحة ذات السبع أصابع ونلاحظ المبالغة فى حجم رأس الفنان وشعر رأسه وأنفه الكبير وعيناه الواسعتان كما لو أنه مزيج من الرجولة والأنوثة .. ونلاحظ الزهرة على ملابس الفنان والعين الأنثوية الواضحة والشعر الطويل .. إنها رؤيا التناقضات الممزوجة باللون القوى الصارخ فى تعبيرية واضحة .

وأيضاً مستخدماً أسلوب المفارقة فى اللوحة داخل اللوحة بوضوح ظاهرة .

تلك اللوحة الداخلية التي بها البقرة تطير في السماء ويجرى وراءها الفلاح بدون رأس وممسك بجرة اللبن وأسفلهم القرى الريفية الهادئة نائمة .

إنهار رؤيا الأحلام المركبة لدى مارك شاجال .

(١٢) حاييم سوتين (١٨٩٤ - ١٩٤٣) chaim Soutine

ولد حاييم سوتين في بلدة (سميولوفتش) بجوار (منسك) بروسيا عام ١٨٩٤ في عائلة يهودية فقيرة وله عشرة أخوة ويعمل والده حائكاً للملابس وكان يجاهد بصعوبة لإطعام أبنائه الأحد عشر .

وكان يريد والده أن يجعله صانع أحذية أو رجل دين يهودي وذاق حاييم سوتين الفقر الفظيع خلال حياته الطويلة في الطفولة والشباب .. وكان دائماً يلقي الضرب من والده لقيامه بسرقة طعام أخوته من داخل المنزل .

وقبل بلوغه العاشرة تلقى دروساً مجانية في تعلم اللغة العبرية والقصص الديني اليهودي .

وفي العاشرة من عمره عمل لدى أحد أقرباءه في مهنة صبي حائك ملابس وكانت ترسل له أمه طعامه المكون من رغيف أسود وسمك رنجة وخيار مملح .. وبعد سنوات طويلة نرى الصبي حاييم سوتين يتذكر سمك الرنجة هذا ويرسمه في لوحاته مثير للمرارة والاهتزاز النفسي ونراه يترك مهنة مساعد حائك الملابس ويعمل عند مصور فتوغرافي في (منسك) ولكنه اختلف مع صاحب المحل وطرده .. ولكنه كان قد اكتسب خبرة في التصوير الفتوغرافي وفي تكبير الصور وإضافة إليها بعض اللمسات وفي السادسة عشر من عمره يبدأ في مزاولة الرسم كهواية مرادفة لعمل رتوش الصور الفتوغرافية .. ويأخذ دروس خصوصية في الرسم لمدة عام لدى أستاذ يدعى (كروجير) وكان يدفع له أجر الدروس من عمله في تكبير الصور الفتوغرافية ويسافر إلى (فيينا) ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة هناك بعد أن أصبح معه ولأول مرة حوالي (٢٥ روبل) نتيجة صرف تعويض له عن حادث اعتداء وقع عليه بسبب تصويره وجه الإنسان (حاخام القرية) .

ويتقدم لامتحان دخول مدرسة الفنون الجميلة بفيينا ويرسب فى الامتحان . ولكنه بكى أمام اللجنة وتوسل إليها لإعادة اختباريه وفعلا أُجيب إلى طلبه ونجح فى اختبار القبول .. ومكث فى الفنون الجميلة ثلاث سنوات .

وأنتج لوحات فى هذه الفترة عن الطبيعة بإحساس حزين وتشاؤمى ناتج عن آلامه فى حياته وكفاحه من أجل البقاء ومن إحساسه الدفين بالخوف والاضطراب والقلق النابع من أصله اليهودى .. وقد لازمه هذا الإحساس .

ونلاحظ سلوك آخر لدى الفنان الشاب سوتين أنه يخبىء ما يرسمه ثم يحطمه بكل عنف إذ تراءى له أنه غير موفق فيما أنتجه .

ونراه فى تلك الفترة يتابع المسرح فى (فيينا) وتأثر بألوانه الزاهية وديكوراتيه وممثلاته الجميلات وكان يعيش حياة أقرب إلى التشرذم والتصعلق فى شوارع (فيينا) .. مما دفع إحدى الجمعيات الخيرية بتوجيه من (ابنة الدكتور رفلكس) - تلك الفتاة التى لعبت دوراً مهماً فى حياة سوتين بالتشجيع المادى أحياناً والثقة فى النفس حيناً آخر واقامت هذه الفتاة له حفلة خيرية جمع إيرادها لصالحه حتى يتمكن من مواصلة دراسته وثقافته .. وتلك الثقافة التى مكنته من دخول مدرسة الفنون الجميلة بباريس حيث رسب الفنان الفرنسى (بول سيزان) .

ونراه يودع روسيا وفيينا إلى فرنسا حيث بقى إلى آخر حياته هناك .

ونرى الشاب حايم سوتين يصل إلى باريس فى يوم ١١ يوليو سنة ١٩١١ وبعد قبوله فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس بسهولة ينضم إلى مرسوم (كورمون) ذلك المرسوم الذى كان فيه تلاميذ قبله أمثال (فان جوخ - تولوز لوتريك) وكان يعمل فى أوقات فراغه كحمال للأمتعة فى محطة (فوجيرا) .. وفى تلك الفترة أنتج لوحات (طبيعة ميتة) متأثر بالمجزر العام بشارع (دانتريج) حيث كان دائماً يتقابل مع زملاءه القدامى الفنانين والمثاليين يومياً هناك .

وفى حرب سنة ١٩١٤ نراه يؤخذ فى تشكيل من العمال لحفر الخنادق .

وبعد الحرب العالمية الأولى يستقر فى حى (مونبرناس) ويتربط بصداقة قوية مع (مارك شاجال) الروسى اليهودى المهاجر إلى باريس وأيضاً مع (مودليانى) ذلك الفنان الفقير جداً ذو الأصل الاستقراطى الفرنسى .

(اشكال) - حايم سوتين (٨٧)



(٨٦)



(٨٨)



ونرى الفنان مودليانى يوطد علاقته بالشاعر (زيوروسكى) الذى أصبح بعد ذلك - تاجر ومتعهد لوحات فنية وقدم خدمات جليلة إلى أغلب الفنانين من حيث الاستقرار المادى فنراه يرسل (سوتين) على حسابه إلى (سيرية) فى جبال البرانس وإلى (كافى) فى جبال اللب البحرية فى الفترة من (١٩١١ - ١٩٢٢) وأنتج مائتى لوحة فى تلك الفترة ولم يعد يعانى سوتين من الفقر الذى لازمه طوال حياته فامتلك سيارة وارتدى أفخر الثياب .

ولكنه بدء يستقبل متاعب المرض والخوف .

فنراه يبيع خمسين لوحة دفعة واحدة إلى تاجر اللوحات والشاعر البوهيمى (زيوروسكى) بمبلغ كبيراً جداً وأخيراً يتسم الفنان الهارب من (سميلوفتشى) .. ويهتم به الدكتور (بارنس) الأمريكى الذى كان يرعى الفنان (مودليانى) وبول جيوم . ويحتل الألمان النازيين جزء من فرنسا ويصبوا حقدهم على اليهود باعتقالهم وإرسالهم إلى أفران الحريق مثل الحشرات فلاذ حايم سوتين بالهرب والاختباء وهو فى خوف وألم شديد من مرض قرحة المعدة .

ورفض الذهاب إلى نيويورك بدعوة من متحف الفن الحديث هناك خوفاً من الإرهاب النازى وفضل البقاء فى فرنسا فى (شمبنى) وأصيب بانسداد فى معدته وأرسل إلى باريس لإجراء عملية جراحية ولكنه وصل متأخراً جداً فى عام ١٩٤٣ .

لوحة (فتاة صغيرة داخل مخلوط) - حايم سوتين

(مجموعة بارافات - زيت على قماش - باريس شكل (٨٥) - ملون

نلاحظ فى لوحة (حايم سوتين) الاهتزاز الواضح فى نسب جسد تلك الطفلة . فالبعد النفسى واضح عليها فى ضخامة حجم الرأس بالنسبة للجسد والساعدان ذو الحجم الكبير والأصابع أيضا والخذاء ذو الشكل الغريب الذى يبدو أنه لشخص آخر أكبر حجما منها وتوجد الطفلة داخل خلفية لزجة متموجة ذات ألوان خضراء وزرقاء مشوبة بالأسود فى فقاعات بيضاء فى الجانب الأيسر العلوى . وأعطى الفنان لثوب وجسد تلك الفتاة اللون الأخضر المشوب بالبرتقالى ذو تنويعات سوداء وملاحح الوجه ذات عينان كبيرتان وبعدت ملامحه عن التماثل المألوف فالجانب الأيمن من الوجه له دائرية تختلف وتزيد عن الأيسر - مركزا الفنان على اتساع العينان ودكانة الحاجبان فى نظرة تساؤل واستجداء وإتهام نابعة من عيني تلك الطفلة البائسة ذات الشعر الأسود الفاحم .

وقد إرتدت خذاء وملابس ليست لها وظهرت ملامحها أكبر من سننها الحقيقى فى معاناة وبؤس وإتهام للمجتمع المسئول عن وجودها فى تلك الحالة تذكرنا بأطفال الفنان المصرى (حامد ندا) و(عبد الهادى الجزار) وأطفال الحوارى المصرية الفقراء فى عالم جورج البهجورى .

وقد عمد الفنان إلى إعطاء الخلفية اللونه اللزجة لتلك الطفلة فى تأكيد على ضياعها وتشرداها فى مجتمع المدنية الكبير .. فالبعد النفسى والاهتزاز الداخلى لشخصيات (سوتين) واضح فى ملامح ونسب أجساد تلك الطفلة فى تكثيف للمعاناة الإنسانية والخوف من العالم من حوله .

١٣- بابلو بيكاسو Picasso pablo

(١٨٨١ - ١٩٧٣)

ولد بابلوبيكاسو فى الخامس والعشرين من أكتوبر سنة ١٨٨١ فى مدينة (مالايا) فى جنوب أسبانيا المطلّة على البحر الأبيض المتوسط لأب يعمل مدرسا للرسم (جوزيه روينر بلاسكو) وأخذ اسم شهرته عن عائلة أمة الأندلسية (ماريا بيكاسو) .

ونراه فى العاشرة والثالثة عشر ينتج صور بأسلوب أكاديمى راقى مستخدما الألوان والخامات التى فى مرسم والده .

وفى سنة ١٨٩٥ قبل الشاب ذو الخامسة عشر من العمر فى أكاديمية الفنون ببرشلونة حيث انتقل والده هناك ... واجتاز الاختبار فى زمن قياسى وهو يوم واحد والوقت المسموح به شهر كامل ثم فى سنة ١٨٩٧ يلتحق باكاديمية مدريد لمدة فصل واحد ويتركها لثقتة من عدم جدوى الاستفادة من الدراسة بأكاديمية مدريد ... ويعود إلى برشلونه وهو فى السادس عشر من عمره فنانا حرا ومتحررا .

وفى عام ١٩٠٠ يسافر إلى باريس وقد بلغ التاسعة عشر من العمر وقد فاز بجوائز فى معارض مالايا ومدريد وبرشلونة .

ويصل إلى باريس مع صديقه الأسباني (كارلوس كاسيجيماس) وباع فى باريس حوالى ثلاثة من أعماله .

ونراه يعجب بالفنان لوز لوتريك وفان جوج وذلك واضح من مرحلته الزرقاء التى تلت المرحلة الكلاسيكية تلك المرحلة ذات الإحساس التعبيرى ذات ألوان تعكس الإحساس بالفقر والكآبة والسيطرة على حياته من فقر وصعلقة وإحساس بآلام الفقراء بإحساس عاطفى وأنتج لوحات طبيعية صامته ومناظر الشوارع والملاهى وصور مشهد دفن صديقه (كارلوس كاساجيماس) بعد انتحاره سنة ١٩٠١ وتظهر فى أعماله النسوة الساقطات ذات الإرهاق الشديد فى غلالات لونية زرقاء وأمّهات يحملن أطفالهم فى بؤس شديد واستمر فى هذه المرحلة الزرقاء حوالى الثلاث سنوات (١٩٠١ - ١٩٠٤) ومارس نوع من (التحريف) التشريحى فى نسب الآدميين معبرا عن الإحساس المأساوى لتلك

الشخصيات فرسم أطفال ذات أجسام نحيلة ومرضى وعجائز وجرحى ونساء هزيلات عرايا وساقطات وعازفى الآلات موسيقية متشردين . إنها حياة الضياع والصراع النفسى الذى كان يعانى منه: يشابه هاجر إلى باريس باحثا عن النجاح والسعادة فى وجوه البشر .. أنها الحقبة الزرقاء ذات الألوان التعبيرية والعاطفة الزائدة بالحلب تجاه المحتاجين والفقراء ... مثل لوحة (عازف الجيتار العجوز سنة ١٩٠٣) . ذات الانحراف التشريحى الواضح والبناء الفنى القوى والألوان الزرقاء المتداخلة والمتدرجة بها رمونية عاطفية تعطى التعبير عن مأساة هذا العازف الفقير واحتضانه لجيتاره فى لقاء عاطفى درامى حزين .

ولوحة (التراجيدا) أو (المأساة سنة ١٩٠٣) تصور امرأة فقيرة على شاطئ البحر عضها البرد والجوع وتظهر الأم والأب والطفل فى أسمال بالية بملاح ذات بؤس شديد وأقدام عارية .. والملاح الأسبانية واضحة على وجوه آدمية .. فى تلك المرحلة .

ونرى فى تلك المرحلة الزرقاء سمات تعبيرية فى الخط واللون مثبتا المأساة البشرية على زمن متوقف فى نوع من التسجيلية العاطفية بأسلوب تعبيرى ذاتى معطيا المأساة البشرية أبعادا زمنية ومكانية فى خلفيات لوحاته كرسوم حائطية أو لوحة داخل لوحة أنها مفاجئات بيكاسو التى اهتت نقاد الفن وراءه فلهذه مقدرة فائقة فى التجديد والتحول من أسلوب إلى آخر مما أثار كثير من الجدل والنقاش حول جميع أعماله كدليل على ثراءها الفنى .

وفى عام ١٩٠٤ يستقر بيكاسو فى باريس ويستأجر مرسماً فى حي (مونمارتر) ويلتقى بالشعراء والفنانين فى هذا المرسى وأسماء (المغسل العائم) وعاش خمس سنوات بطريقة المتصلقين البوهيميين . مع لقاءات متكررة عن الفن والجمال وفى بداية سنة ١٩٠٥ يدخل بيكاسو المرحلة الوردية (١٩٠٥ * ٦ * ١٩) . تلك المرحلة ذات الألوان المبهجة الغالب عليها اللون الوردى المرح فنرى لوحات لنساء سعيدات وصبي ممسك بجواد وبدأت تظهر شخصياته بدون العظام البارزة والنحوه المفرطة والاستطالة الدرامية التعبيرية التى تميزت بها المرحلة الزرقاء السابقة ونرى سيادة اللون الوردى فى تلك المرحلة ذلك اللون الذى يعطى إحساس بلون الفخار المحروق لوحة (الصبي ذو الغليون سنة ١٩٠٥) ومن أسباب سعادته فى تلك المرحلة الوردية تعرف على الفتاة (فرناند أوليفيه) وأنتج لوحات لها مشبهها بجمال التماثيل الإغريقية وأنتج لوحات عن مهرجى

السيرك فى مجموعات لونية بهيجة . ونرى لوحة صورة شخصية (جرتروود بيتين سنة ١٩٠٦) .

ذات الأبعاد التعبيرية فى النظرة الفاحصة المتهجمة بشىء من الجمود كما لو أنه كساها بقناع مشدود على ملامح الوجه تماما . وقالت بعد ثلاثين عاما صاحبة الصورة الأمريكية^(١٠٧) (إنها صورتى الوحيدة التى ظلت على الدوام أنا ...) .

وفى الفترة من سنة ١٩٠٧ - ١٩٠٩ فنراه متأثرا بالفن الزنجى عرفت هذه المرحلة بالمرحلة الزنجية .

وكان ذلك نتيجة لتأثر بابلو بيكاسو بالنحت الأفريقى الزنجى الذى أتى إلى أوروبا بما فيه من طاقة انفعالية واضحة وقوة تعبيرية تجاه المجهول بأسلوب خشن وبساطة مجردة وملخصة لأهم مميزات الشىء بجرأة وتعبيرية تلقائية فطرية . فنراه ينتج لوحة (أنسات أفينيون) ذات الزوايا الحادة والمسطحات المنحدرة واستخدم الفنان اللون بطريقة خشنة متأثر بانحراف النسب البشرية مثلما فعل (الجريكو) باستطالة نماذجه البشرية وما أتى به النحت الأفريقى من تشويهات وأيضا متأثرا بيكاسو بنحت أسبانيا الشعبى (النحت الإيبيرى) ... وأخيرا تأثره بدراسة لأعمال سيزان التركيبية بعدما أفرغ من تأمله لأعمال جوجان وفان جوج .

وبذلك اعتبرت لوحة (أنسات أفينيون) أول لوحة تكعيبية .. ولم يراها الجمهور إلا بعد ١٢ عام ولكن زملاء بيكاسو الفنانين اطلعوا عليها فى رسمه .

وبذلك اكتشف الفنان الواقع من جديد مع جورج براك بعد أن هدأت الألوان الملتهبة للوحشية .. وأمكن لبيكاسو وبراك ترويض الوحشية وألوانها الهائجة .

ونرى بيكاسو فى الفترة من (١٩٠٩ - ١٩١٣) يمر بمرحلة التكعيبية التحليلية وهى تفتت أى شكل معروف إلى مكعبات ثم إعادة تجميعها فى أسلوب بنائى نحتى ذو ثلاثة أبعاد مركزا على الشكل المكعبى بعكس سيزان الذى اهتم بالشكل الأسطوانى المخروطى والكروى .

ونظر بيكاسو وبراك إلى المنظر من عدة زوايا حتى يراه كمادة حقيقية أمامه وإنتاج لوحات عن الزجاجات والكراسى والآلات الموسيقية وتمسك بيكاسو باللون الرمادى وتدرجاته وأنتج (الوجوه المزدوجة) . فالوجه بالمواجهة وبمنظر جانبى فى آن واحد .

وفى الفترة من (١٩١٣ - ١٩١٦) تعرف بالمرحلة الثانية من التكعيبية (التكعيبية التوافقية) ... نتيجة لتساؤل براك^(١٠٨) (لماذا نرسم هذه الأشياء ولا نستخدم الأشياء ذاتها أو جزيئات منها ...) وأنتج بيكاسو وبراك لوحات بها قصاصة من المجلات والجرائد والقماش وعلب السجائر والكبريت داخل اللوحة الزيتية المرسومة ونتج الإحساس الملمسى والحاجة الملحة لدى المشاهد للاتصاق باللوحة والإحساس بها .. فترى لوحات بها بروزات ضخمة وملابس متباينة ومتداخلة للشيء نفسه كحبات الرمل والورق والقماش وبذلك حطم الفنان المنظور التقليدى للوحة والزمن الثابت لها منذ عصر النهضة واهتم بالذكريات والآمال والأمانى فى اللوحة كبعد جديد لعامل الزمن الذى حطمه اكتشاف السينما .. فيما بعد وبذلك أعطى بيكاسو بعد للفن إيجابيا متحركا بعيدا عن السلبية الثابتة التى ألصقت به لسنين طويلة .

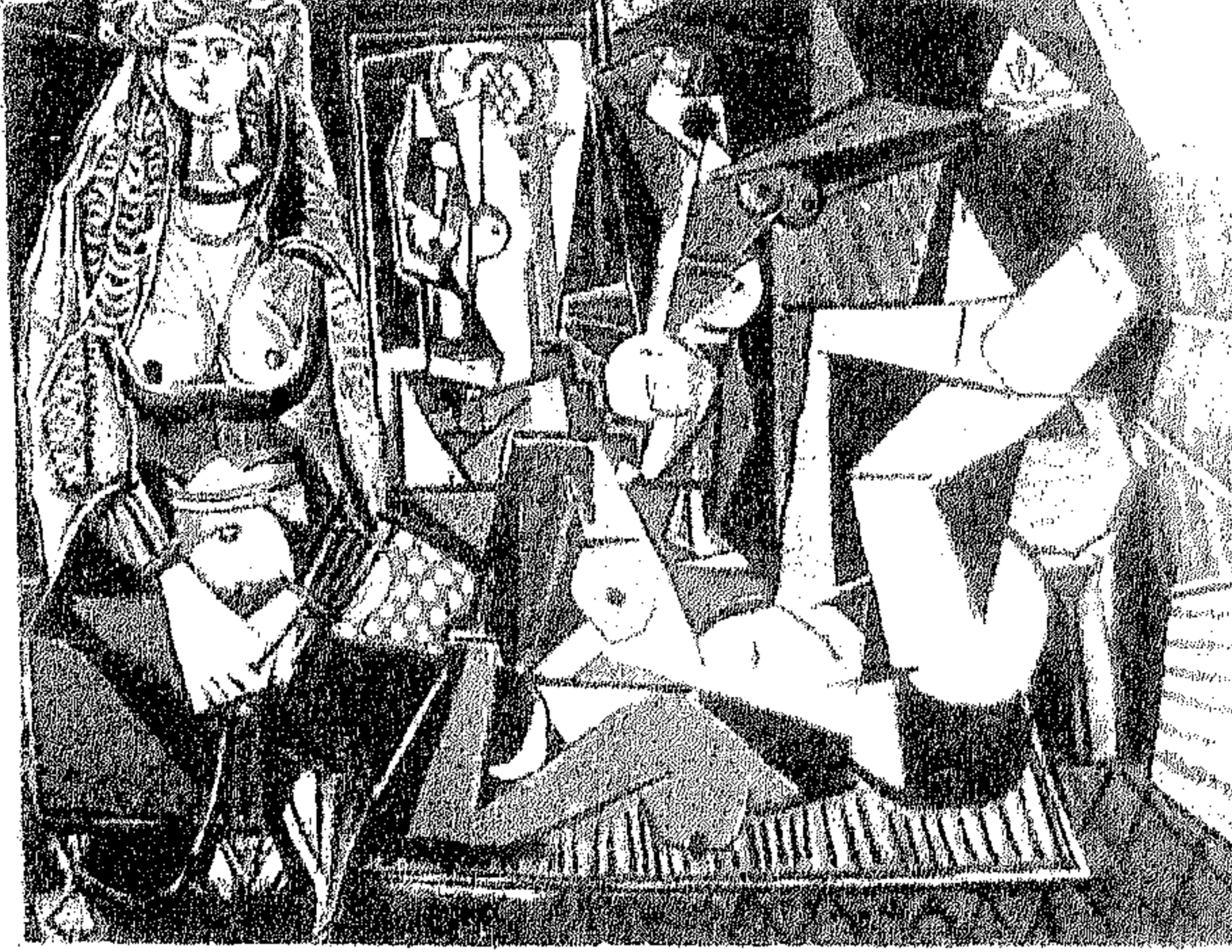
وتعرف الفترة (١٩١٨ - ١٩٢٤) بالمرحلة الكلاسيكية وفيها التقى (بيجان كوكتو) مؤلف باليه (الاستعراض) الروسى ودعاه إلى روما لإقامة ديكورات الاستعراض والتقى بمؤسس فرقة الباليه الروسى (دياجيليف) وبالراقص (ماسينى) وتصادق معه .. وبالموسيقى (أيجور سترافينسكى) ، وأعد ديكورات (القبة المثلثة الألوان) وأنتج فى هذه المرحلة رسوما بالقلم الرصاص فى منتهى الأحكام والأكاديمية والكلاسيكية (لوحة المغتصب سنة ١٩٢٠) وتزوج من راقصة الباليه (أولجا كوكلوفاف) فى سنة ١٩١٨ فى روما واستمر فى المرحلة الكلاسيكية .

وفى الفترة من (١٩٢٥ - ١٩٢٨) مر بيكاسو بالمرحلة السيرىالية وصور لوحة (الراقصين الثلاثة سنة ١٩٢٥) والأشباح والأطياف وأغوار عقله الباطن .. وأنتج لوحات ذات إحساس رومانسى عن الحياة الشعبية ومصارعات الثيران متأثرا بالفنان الخالد (فرانشيسكو جويا) ابن بلده .. ولكن غلب على تلك المرحلة الأسلوب السرىالى والتحرر من عوائق العقل والإدراك والمنطق وذهب بعيدا إلى أغوار العقل الباطن اللاواعى متخذاً من تشويه الواقع والتراكيب اللامنطقية أسلوبا لبناء لوحاته عبر عن الأجساد الإنسانية بخطوط انسيابية متشابكة مقتربا من الإحساس المنحنى للأجسام البشرية وذلك فى الفترة من عام ١٩٢٧ .

ونراه فى عام ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ يقضى الصيف على شاطئ الريفييرا وأنتج لوحات عن المصطافين بنفس الأسلوب التركيبى النحتى السابق .

وفى الفترة (١٩٣٢ - ١٩٣٨) يمر الفنان بمرحلة الوجوه المزدوجة ذات الإحساس التشاؤمى المسوخ بإحساس تعبيرى بالآلام البشرية مثل لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٨) فنراه يصور حالة نفسية للمرأة وليست ملامح وجهها .

شكل (٨١) تغير حريق - ديلا كروا-بيكاسو- ١٩٥٥



شكل (٧٨) - المرأة البالية -
بيكاسو - ١٩٣٧

وفى عام ١٩٣٧ نراه يصور لوحة حائطية ضخمة (جيرنيكا) فى إحساس غاضب لضرب سكان قرية جيرنيكا العزل بالطائرات الألمانية النازية لوقوفها ضد الجنرال (فرانكو) المستبد . تلك القرية الآهلة بالسكان كانت عاصمة إقليم الباسك الأسباني مما دفع النازيين إلى امتهان فنه وأعلن هتلر قائمة بالفنانين المنحليين منهم بابلو بيكاسو .

وأتارت لوحة (جيرنيكا) غضب الألمان نحوه وفى إحدى زيارات الضباط النازي له فى مرسه (اتودبيتز) ليعرض على الفنان زيادة فى مقادير الأطعمة فى الحرب ولكن الفنان طرده وأثناء خروجه شاهد لوحة (جيرنيكا) مستندة على الحائط فقال له الضباط ساخرا (آه .. انت الذى فعلت هذا إذن .. يا سيد بيكاسو .. ؟) فرد عليه بيكاسو ببساطة (أنه أنتم الذين فعلتموه) .

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وانتصار السلام قدم بيكاسو هدية السلام (الحمامة) سنة ١٩٤٩ تلك اللوحة التى منحت العديد من الجوائز .

وفى سنة ١٩٥٠ أنتج لوحة (مذبحه كوربا) دفاعا عن الإنسان ضد الاضطهاد والعدوان والاعتصاب ووقف مع الشعب الأسباني والكوري والجزائري فى نضاله العادل .

وفى عام ١٩٥٣ يصور (الحرب والسلام) .

ويقول بيكاسو^(١٠٩) (إننى فخور لأنى لم أعتبر التصوير فى أى وقت من الأوقات مجرد متعة أو تسلية بل أردت من خلال الخط واللون مادامت هى أسلحتى أن أتغلغل وأتقدم فى إدراكى للوجود فلم يبدع التصوير لتزين الشفق بل هو أداة حرب إيجابية وسلبية ضد العدو ... وقد كانت حياتى على الدوام دفاعا ضد الرجعية وموت الفن ...) .

ويتجه فى نهاية الخمسينيات إلى إقامة معرض فى سنة ١٩٥٥ فى باريس وأنتج ١٤ لوحة عن أعمال ديلا كرواه وكووييه بأسلوب سيرالى تجريدى يعبرى له رائحة أطياف وأشباح بيكاسو اللاواعية والواعية فى آن واحد أنها رؤيا ذاتية وخاصة لفنان أنهك متذوقى ونقاد الفن وراءه فى جميع المدارس والمراحل الفنية التى عبرها .

ونراه يستقر فى جنوب فرنسا ويهتم بالرسم على الخزف فى صورة أطباق زخرفية وأنتج بعض التماثيل فى الفترة الأولى من حياته الفنية .

ونراه ينتج بعض الأعمال الزيتية القليلة فى فترة الستينات مثل لوحة (الرسام والموديل سنة ١٩٦٣) بأسلوب خاص متأثرا بالسيرالية التعبيرية فى سمات تجريدية وألوان صافية صريحة وجريئة إنها تحمل سمات مدارس فنية متعددة ولكنها تنم عن أصالة الفنان بابلو بيكاسو الذى توفى فى عام ١٩٧٣ بفرنسا فى قصر خاص به حيث قضى الخمسة عشر سنة من حياته فى حياة مرفهة جدا فى قصر (فوفينارج فى بروفانس) حيث توفى عن ثروة طائلة جدا تقدر بالملايين .

- (صورة ذاتية للفنان) ١٩٠٦ -
- متحف الفن (مجموعة جاليتان) -
- شكل (٧٥) بابلو بيكاسو



لوحة (صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦) أنتجت هذه اللوحة فى المرحلة الوردية للفنان فى الفترة (١٩٠٥ - ١٩٠٦) حيث استقر فى باريس وأستأجر مرسماً خاص فى (مونمارتر) وتصادق مع الفنانين والشعراء والأدباء وسمى مرسمه هذا (المغسل العائم) ومارس الفن والحياة بحرية مطلقة وبوهيمية لمدة خمس سنوات تقريبا وغلبت على ألوانه فى هذه الفترة اللون الوردى القريب من الفخار المحروق واختفت مظاهر البؤس من لوحاته وظهرت السعادة والبهجة على عيون نساءه وأطفاله ومنها لوحة (الصبى ذو الغليون سنة ١٩٠٥) .. وتعرف فى هذه الفترة على الفتاة (فرناند أوليفيه) .. ومن أعماله صورة شخصية للسيدة الأمريكية (جرتروود ستين سنة ١٩٠٦) .. بأسلوب تعبيرى واضح .

ونرى فى لوحة (صورة ذاتية للفنان سنة ١ٹ٠٦) الملامح الحادة الجادة الواضحة على وجهه والعينان الواسعتان والحاجيان والأنف والقمم فى إصرار واضح على شىء محدد بعينه يقف الفنان أو يسير كل متساوى أنه فى حالة سرحان داخلى أو حلم يقظة مستمر لما يعتزم تحقيقه فى حياته الفنية ..

إنها رؤيا ذاتية لذات الفنان فى تلك النظرة المتأنية الداخلية - عيناه مفتوحتان ولكن للداخل لذاته لأعماقه الداخلية فى حوار داخلى مستمر ، وقد أغلق يده اليمنى وثناها أمام خصره فى حالة توقف عن الحركة المادية لأنه مشغول بالحوار الداخلى .. وواضح هذا على العينان الساهمتان المفتوحتان للداخل .

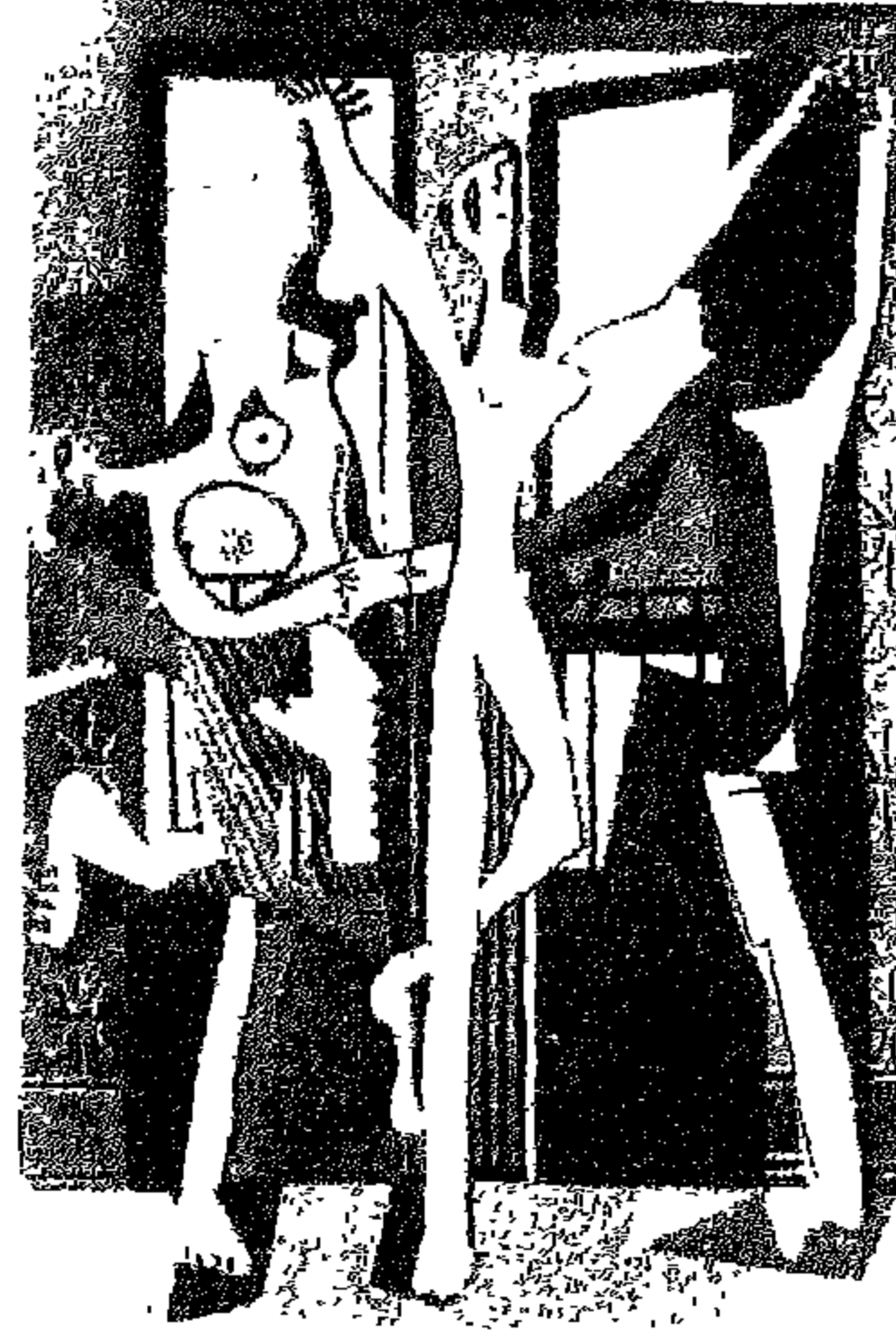
واليد الأخرى على باليت الخاصة بالألوان .. وقد ارتدى قميص أبيض وسروال أخضر باهت وظهرت بشرته باللون الوردى الفاتح وشعره الأسود الكثيف والعينان الواسعتان السوداوتين مثل عيون أهل الأندلس ذت الدماء العربية .

ونلاحظ الخط الأسود المحدد للخط الخارجى لجسده والقميص والوجه والصدر موضعاً الظلال بأسلوب تعبيرى واضح .

ونلاحظ اللون الوردى للبشرة والأبيض وقد وضعه على باليتة اللون مع الأخضر الداكن فى مقابلة مع المجموعة اللونية باللوحة ذات الخلفية الخضراء الباهتة .

ففى السمات التعبيرية فى تلك اللوحة فى النظرة الداخلية ذات الإحساس الدرامى الذاتى والخطوط السوداء والبيضاء المحددة للخط الخارجى معطياً الإحساس بالشحنة الانفعالية التعبيرية الصادقة .

(الراقصون الثلاثة) ١٩٢٥ - لندن
- المعرض العام - شكل (٧٦)
بابلو بيكاسو



لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) تنم عن أسلوب تعبىرى برؤيا تجريدية تكعيبية بعد أن مر الفنان بالمرحلة الزنجرية ومرحلة الوجوه المزدوجة ثم بالمرحلة التكعيبية التوافقية (١٩١٣ - ١٩١٦) ثم بالمرحلة الكلاسيكية (١٩١٨ - ١٩٢٤) وتنفيذه لديكورات مسرحية البالية الخاصة بالفنان (جان كوكيتو) باليه (الاستعراض) فى روما وزواجه من راقصة البالية (أولجا كوكولوفا) .. ثم يتجه بعد ذلك الفنان إلى المرحلة السيريالية ويفوص فى أعماق العقل الباطن والرؤيا الداخلية أحيانا بأسلوب تعبىرى وسيرىالى .

ففى لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) ذات أسلوب تعبىرى فى الإيقاع الحركى للراقصين وأيضاً فى الخط المعبر بمرونة وحرية عن ذلك الإيقاع الحركى ومعبرا بالشحنة الانفعالية التعبيرية لهؤلاء الراقصين ولكن فى أسلوب لوني قريب من التركيبية التجريدية فى الألوان الصافية النقية بلا أى درجات أو تدريجات أو ظلال أو أشباه ظلال وكذلك فى المساحات المشكلة للفراغ تلك المساحات المستقيمة الحادة بأسلوب تكعيبى والخطوط المتعرجة بتجريدية واضحة .

فاللوحة بها الإيقاع الحركى التوافقى نتيجة لتداخل حركات أعضاء جسد الراقصين الثلاثة . فنرى الشخص الأوسط راقعا كلتا يديه وله صدر نسائي وقد انثنى إلى الخلف والشخص الأيمن فى وضع يكاد يلمس الشخص فى الوسط أما الشخص فى الجانب الأيسر فيقوم بالعزف الموسيقى والرقص معا وله عينان نسائيتان .

ونلاحظ التداخل فى التفاصيل المجردة فالعين ليست فى أماكنها أو أوضاعها السليمة والأحذية لها مفاتيح موسيقية والصدر النسائي عبارة عن دائرة صغيرة .. والآلات الموسيقية تتداخل مع الأجساد . وجدران الغرفة بها زخارف متكررة بأسلوب شرقى متخذة الألوان الحمراء والبنية والرمادية والصفراء والأبواب ذات ألوان بنية داكنة وزجاجها أزرق صافى ... فى تداخل مع الآلات الموسيقية .. إنها رؤيا تكعيبية تجريدية ولكن هناك سمات تعبيرية فى المضمون العام للوحة فى الإيقاع الحركى الانفعالى للراقصين والخط المرن المعبر عن الحركة .. فهى تجمع بين العديد من الأساليب وتحمل فى داخلها الشحنة الإنفعالية المناسبة المكملة لمفهوم الموضوع المراد التعبير عنه داخل إطار اللوحة فى انحراف فى الخط بقصد إيجاد علاقات جديدة وتكثيف الشحنة الانفعالية .



(رأس المرأة النائمة) ١٩٣٢ - لندن
- المعرض العام - شكل (٧٧)
- بابلو بيكاسو

تظهر فى لوحة (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) القوة التعبيرية لألوان بيكاسو فى الخلفية السوداء الداكنة . فنرى وجه المرأة من منظر جانبي مائل بشكل يضاوى وأنف

كبير وعين ليست فى موضعها من الوجه وفم مغلق وملاح مستسلمة للنوم وشعر الرأس على لونه أخضر وأحمر والملابس بها زخارف حمراء أو صفراء فى تردد خطى أفقى ورأسى بالأحمر والأسود وهنا العنق باللون الأصفر والوجه بالأزرق الباهت ونرى بقعة لونية قوية خضراء على منطقة العين والأنف والجبهة من وجه المرأة .. كما لو أن أحلامها قد افاضت وظهرت على ملامحها بشكل واقعى ... مازجاً بين رؤيا الأحلام ومفهوم الزمن الواقعى الملموس فى تداخل غريب للمساحة الخضراء للجبهة - وقد اختصر الفنان شكل الذراع والأصابع المنثنية فى بساطة أفقية أسفل وجه المرأة النائمة .

ونلاحظ الانحراف فى دفع العين بالنسبة للجبهة فى قوس أسود بسيط ... ثم ذلك الخط الأسود السميك حول الرأس وداخل اللون الأخضر ويرتد بشكل دائرى ناقص على الوجه من ناحية الأذن معطى الإيحاء باتجاه عين كبيرة تتسع لمساحة الوجه بالكامل ... ونلاحظ كيف صور الفنان حالة الاستسلام الكاملة للنوم على محيا تلك المرأة الغارقة فى أحلامها الخضراء بأسلوب تعبيرى واضح .

ونلاحظ التقابل بين الأخضر والأزرق والأحمر والأخضر فى آن واحد مع الأسود الذى يعطى ظلالاً قاتمة ومحددة بأسلوب مفاجئ لتفاصيل الملابس المزخرفة بأسلوب شرقى متكررة .

فلوحة (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) هى حالة نفسية لتلك المرأة أثناء نومها الهادى مقحماً نفسه داخل أحلامها فى تعبيرية ذاتية لملاح وجهها مثلما نراه عبر عن ذلك فى لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٧) .



جزء تفصيلي
شكل (٨٠)



(جيرنيكا) ١٩٣٧-

٦, ٣٧٧, ٣ × ٣٤٩ سم

شكل (٧٩)

فى عام ١٩٣٧ نشبت حرب أهلية فى أسبانيا وقامت الطائرات الموالية للجندرال (فرانكو) بضرب قرية (جورينكا) بالقنابل بصورة وحشية فانفعل بهذا الحدث الأليم الفنان الأسباني بابلو بيكاسو وكان وقتها مقيم فى باريس .

فأتى بلوحة هى رد على العنف الهمجى الشرس على السكان العزل فى إحدى القرى البسيطة بأسبانيا تبلغ مساحتها (٣٤٩,٣ * ٧٦,٦ سم) - بأسلوب تعبيرى غاية فى القوة والسيطرة على المشاعر - فسرى القتل الأبرياء يتشبثوا بالسكين التى ذبحوا بها ويطعنوا حصان الإشاعات الزائفة الصحفية .. والنساء غاضبات فى مقاومة شديدة .. وذلك الثور الغاشم المسيطر على التكوين والحصان الصاهل الصارخ .. والمصباح الكهربائى والمصباح الكيروسينى وأشلاء القتلى من أذرع وأرجل ورؤوس مفصلة عن الأجساد إنها مأساة حرب الأباطدة لقوم عزل آمنين عبر عنها الفنان فى ثورة فنية عارمة حيوية وإيجابية وبناء قوى مؤكدا ومعطيا بعدا انسانيا وسياسيا عن المأساة فى تلقائية صريحة وصادقة بعيدا عن السرد الأدبى أو الرمزى للواقعة ولكن أعطاها بصدق انفعاله بعدا حقيقيا نتيجة لصدق الإنفعال هذا الانفعال تخطى اللوحة بإطارها التقليدى لتتعدى مفهوم المأساة المحدود وتعبر عن مأساة البشر فى كل زمان ومكان .. وبذلك نرى لوحة (الجورنيكا) قد أصبحت رمز نضال الشعوب ضد القوى الغاشمة والمستبدة .

ونلاحظ فى البناء الفنى للوحة (الجورنيكا) الترابط بين العناصر المتعددة بالرغم من تعددها الكثير ولكن هناك محور هرمى كبير يقوم بربط تلك العناصر فيما بينها وهو المحور (أ ب جـ) لرأس الهرم من المصباح الكهربى (أ) والضلع الأيمن ينتهى عند القدم المفصولة (ب) والضلع الأيسر (أ جـ) عند اليد المفتوحة .

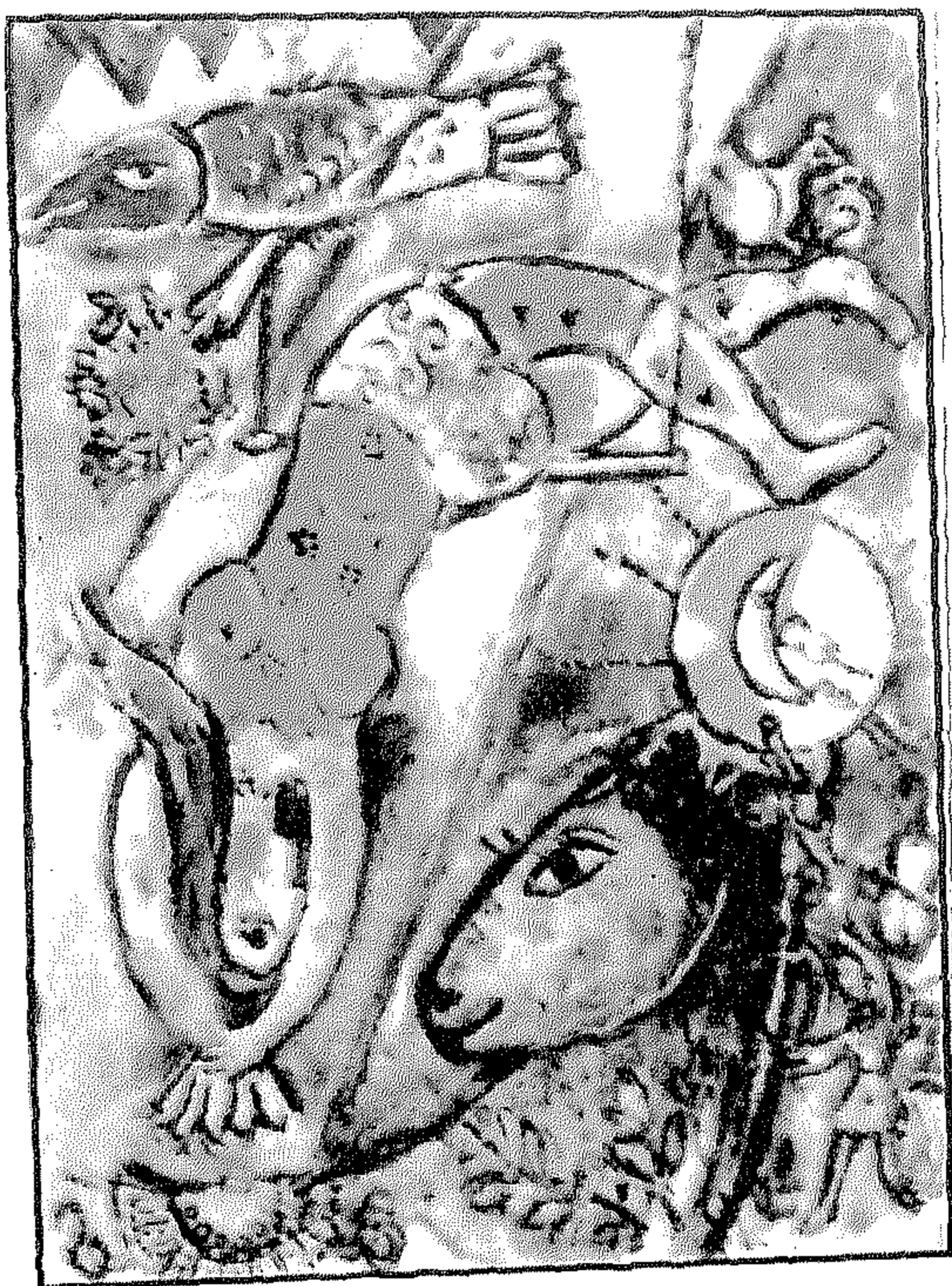
ذلك المحور الهرمى البنائى أعطى ثباتا للتكوين وحصانه له واستقرار بداخله تردد المحاور الدائرية والمثلثة والأفقية الثانوية فى تداخل متردد مثل أقدام الجواد والرؤوس الآدمية المستقيمة والأذرع المفصولة وبقايا الجرائد والمنشورات فى تنعيم خطى مساحى داخلى يعطى الإحساس بالتناغم الخطى الداخلى .

ونلاحظ أيضا رأس الجواد المنفزع وفمه المفتوح وأسنانه وأنفه الضخم فى حالة تعبيرية عن شدة المعاناة معطيا مركزاً هاماً فى التكوين متقابل مع المصباح الكهربى ورأس الثور .

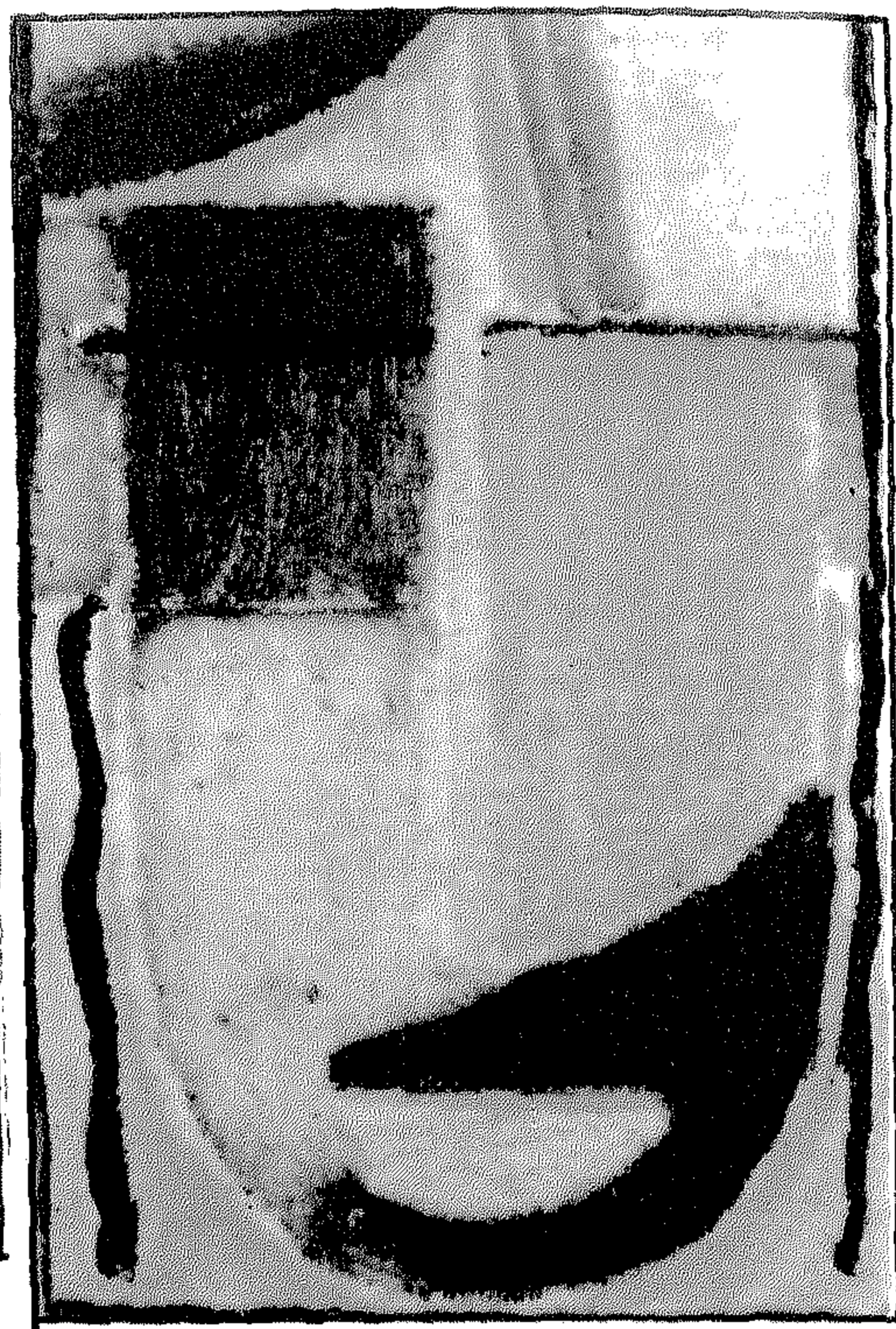
ونلاحظ أن هناك فى أقصى الجزء الأمامى العلوى أيدى مرفوعة ورجل يصرخ فى تقابل مع رأس الثور والمرأة المنفزعة فى الجانب الأيسر .. ونرى قرن الثور دليل على القوة الغاشمة والعينان لهما الأسلوب التكعيبي المتداخل مع الأذن .

وتلعب الدرجات المتدرجة من الأسود ومشتقاته والبني الداكن دور هام فى إعطاء البعد النفسى للمأساة الصريحة الحقيقية الواضحة بعيداً عن أى لون أو زخرفة أنها مأساة البشر فى كل العصور تجاه القوى الغاشمة فنرى الأشلاء والصراخ والعويل والقتل والمقاومة المستميتة بأسلوب تعبيرى مشحون بقوة تعبيرية هائلة تدين الإرهاب بكل صورة .

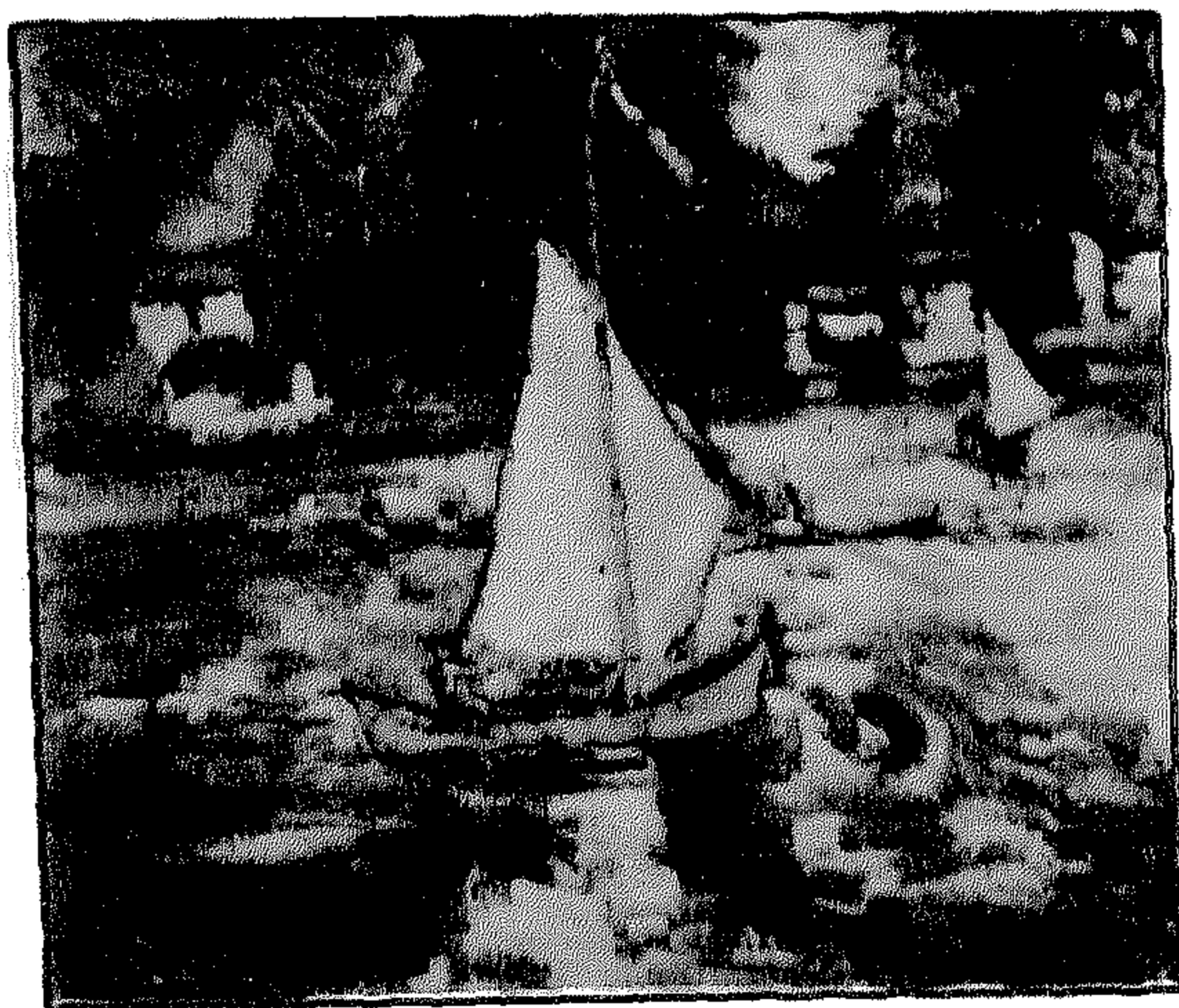
ونلاحظ الانحراف فى الخط ونسب الأشكال الحيوانية والبشرية واضح ليخدم الشحنة الإنفعالية التعبيرية .. فنجد (بيكاسو) فى وضع المشاهد على حافة الإنفعال بالمأساة البشرية ولم ينقل الإنفعال ذاته بطريقة إنشائية أو إنفعالية مباشرة تنتهى بانتهاء الحدث المادى الزمنى للمأساة .. فأتى ببناء فنى مركب له صفة الإنطلاق والتلقائية فى أصالة تتسع لمعاناة البشرية من العدوان والظلم فى جميع الأماكن ومختلف الأزمنة التقليدية المعاصرة فى دراما أنسانية تخطت مفهوم الحدث العسكرى السياسى زمانياً ومكانياً .. لتصبح معبرة عن الواقع المأساوى الدرامى لأنسان القرن العشرين - فى الأرض الفلسطينية المحتلة وجنوب أفريقيا والبوسنة والهرسك وغيرها متحولاً هذا العمل إلى رمز أنسانى عالمى يتسع معبراً عن مآسى الانسانية بمفهومها الكبير .



شكل (٨٢) الشيرك الأزرق
مارك شاجال - ١٩٥٠



شكل (٣٣) التحولات وجه انسان
اليكس فون جولينسكى - ١٩٢٠



شكل (٦٦) القارب البحر
موريس دي فلانك - ١٩٠٦



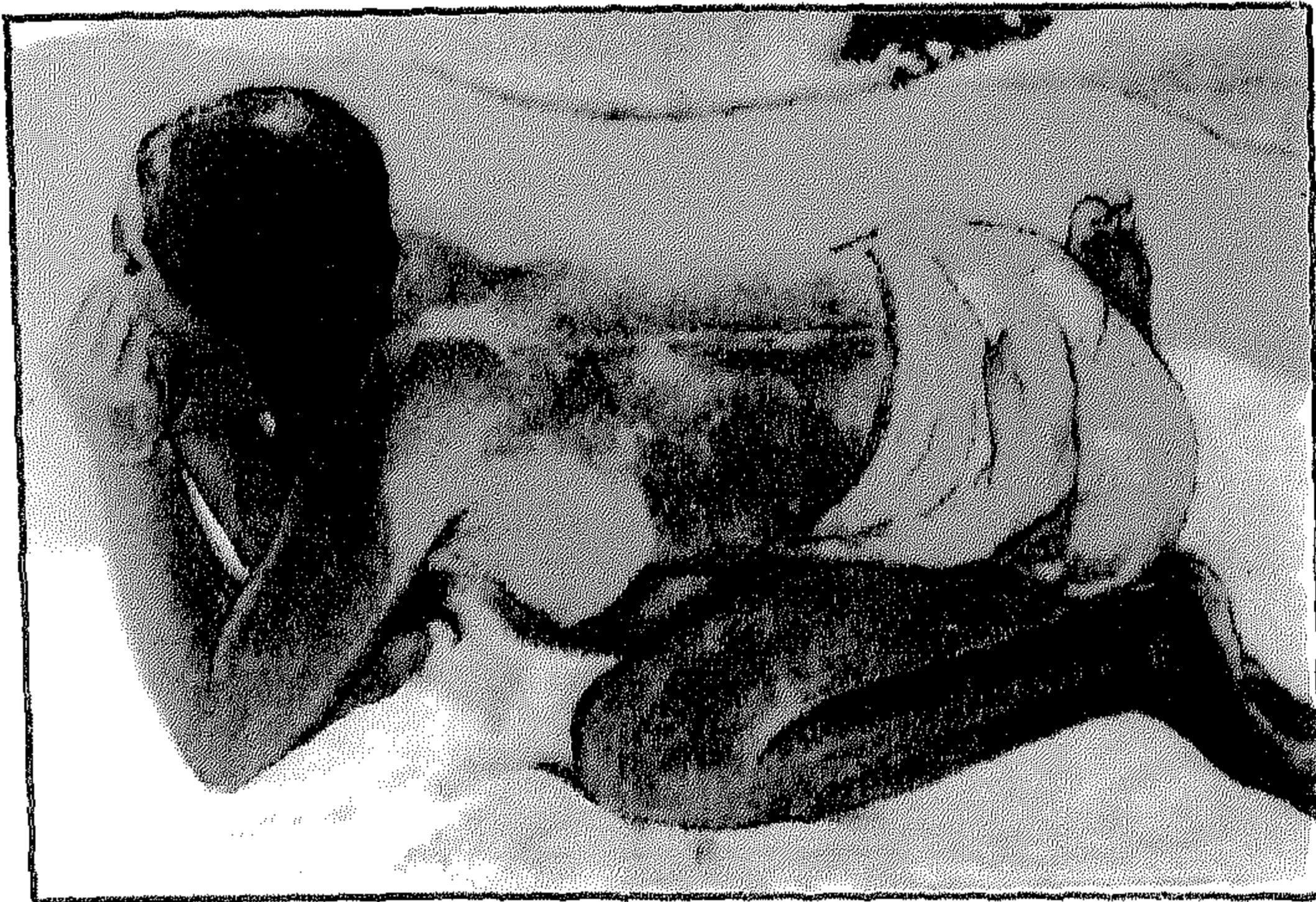
شكل (٧٩) المهرج الأحمر
كيس فون دونجن - ١٩٠٥



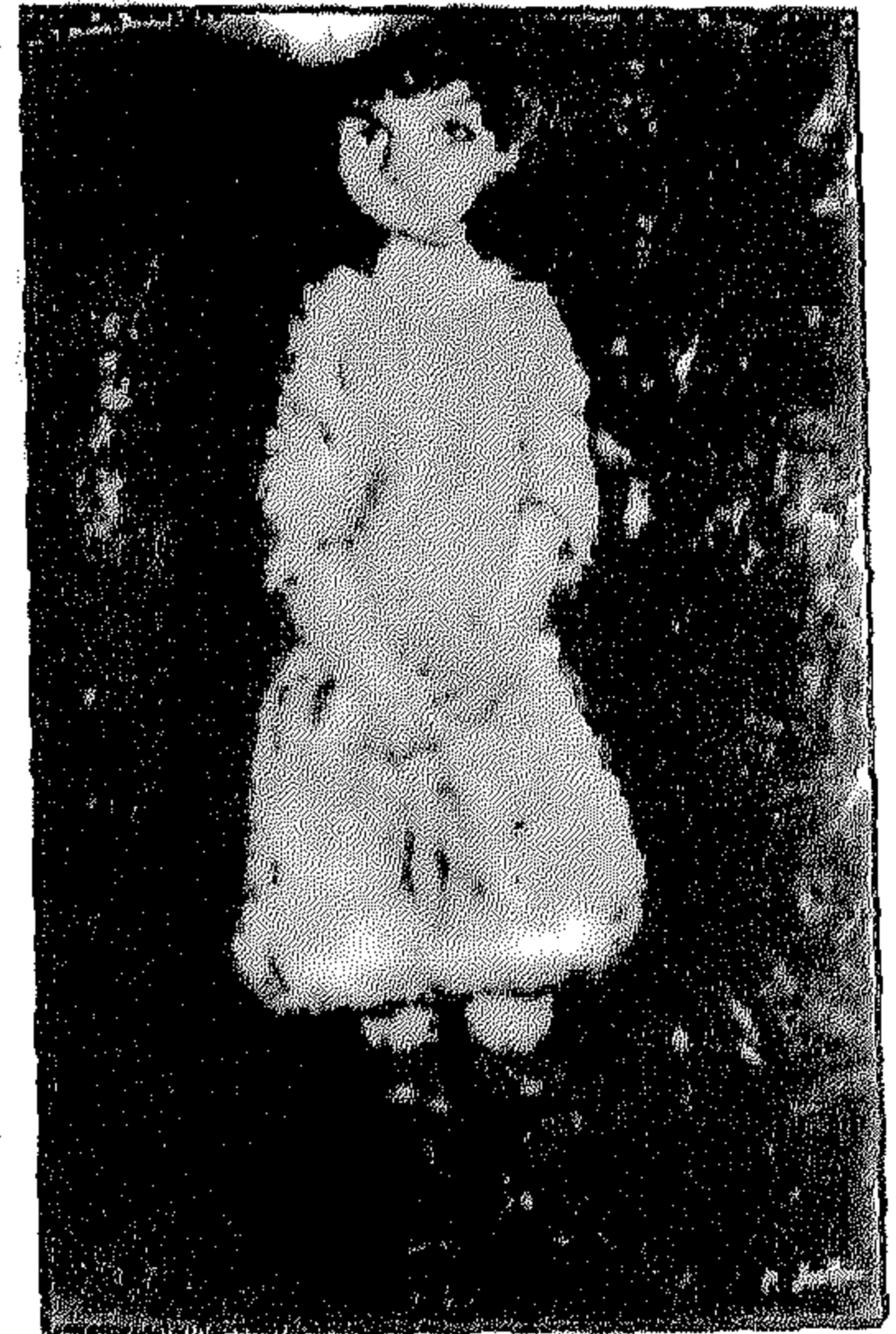
(شكل ١) الزاواوى - فان جوج



(شكل ٨٤) صورة شخصية للفنان حاييم سوتين
أميدو مودليانى



(شكل ٦٥) أوهايو
- بول جوجان ١٨٨٩



(شكل ٨٥) فتاة صغيرة داخل
محلول - حاييم سوتين

حواشي الباب الثالث

Renata Megri-Matisse and Fauves - P . 88, 7 . (١٠٤ ، ١٠٢)

(١٠٣، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩) د . نعيم عطية - حصاد الألوان ص ٥٦
، ص ١٢٦ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٣٧ .

Joseph-a dictionary of expressionism p.95. (١٠٥)

(١١٠) راجع - لوحات الفيوم وليست وجوه الفيوم - كتاب القيم التشكيلية
- د. مصطفى يحيى - دار المعارف .

فهرس الاعمال الفنية

صفحة

- شكل (١) الزاواوى - فان جوج - زيت على قماش $\frac{1}{4} \times 25$ سم - يناير سنة ١٩٨٨ - أمستردام - متحف ريجكس (ملون)
- شكل (٢) الفلاح ينثر الحبوب - فان جوج - يونيو سنة ١٨٨٨ - $\frac{31}{4} \times 25$ سم - انتورب - متحف ريجكس ٢٣
- شكل (٣) صورة للفنان بغليون - فان جوج ١٣
- شكل (٤) حجرة نوم الفنان فى ارليس - فان جوج $\frac{1}{2} \times 35$ سم - أكتوبر سنة ١٨٨٨ - أمستردام - متحف ريجكس (ملون)
- شكل (٥) ليل النجوم - فان جوج $\frac{1}{4} \times 28$ سم - يونيو ١٨٨٩ - متحف الفن الحديث - أمستردام (ملون)
- شكل (٦) صورة شخصية للفنان بعد قطع أذنه - فان جوج - سنة ١٨٨٩ - $20 \times \frac{17}{3}$ بوصة - (الغلاف الخلفى) (ملون)
- شكل (٧) آكلوا البطاطس - فان جوج - مايو سنة ١٨٨٥ - 144×82 سم - أمستردام - متحف ريجكس ١٧
- شكل (٨) آكلوا البطاطس (رسم توضيحي) ١٩
- شكل (٩) القراءة - اريك هيكل - حفر على الخشب - 30×20 سم سنة ١٩١٤ ٥٥
- شكل (١٠) يوم زجاجى - اريك هيكل - زيت على قماش 96×120 سم سنة ١٩١٣ - برلين - مجموعة (م - كاريش) ٥٣
- شكل (١١) صورة شخصية لرجل - اريك هيكل - حفر خشبى ملون - 33×46 سم سنة ١٩١٩ (غلاف أمامى) ٥٦
- شكل (١٢) المرأة الزرقاء المضجعة ذات القبعة القشية - أرنست لوديج - كيرشنر - زيت على خشب - 68×72 سم متحف برلين - سنة ١٩٠٨-١٩٠٩ ٤٤
- شكل (١٣) امرأة نصف عارية بقبعة - كيرشنر - سنة ١٩١١ ٤٣
- شكل (١٤) فنانة رومانية - كيرشنر - سنة ١٩١٠ ٤٢

- شكل (١٥) صراع - كيرشنر - حفر على الخشب الملون سنة ١٩١٥ -
 ٢١X٣٣,٥ - (رسومات قصة بيتر شميهل) ٤٦
 شكل (١٦) حورية الماء - ايميل نولد - ١٩٢٤ - زيت على قماش -
 ١٠٠,٥X٧١,٥ سم ٧٩
 شكل (١٧) أشكال غريبة - ايميل نولد - ١٩١١ - زيت على قماش -
 ٧٨ X ٦٥,٥ سم ٧٤
 شكل (١٨) أشكال غريبة - رسم توضيحي ٧٤
 شكل (١٩) عارية على أريكة - اريك هيكل - زيت على قماش - ١٢٠ *
 ١٦ سم متحف الفن الحديث - ميونيخ ٥٠
 شكل (٢٠) عارية على أريكة - رسم توضيحي - ١٩٠٩ ٥٠
 شكل (٢١) الراقصات على الشموع - ايميل نولد - ١٩١٢ زيت على قماش
 ١٠٠ X ٧١,٥ سم ٧٧
 شكل (٢٢) أسرة - ايميل نولد - ١٩١٧ حفر خشبي ٧٢
 شكل (٢٣) زوجان في بار - اتو ميولر - ١٩٢٢ ٦٣
 شكل (٢٤) البنات الفجريات مع قطة - اتو ميولر - ١٩٢٧ - زيت على
 قماش ٦٥
 شكل (٢٥) البنات الفجريات مع قطة - اتو ميولر - رسم توضيحي ٦٥
 شكل (٢٦) مناظر طبيعية في دانجاست - كارل سميت روتلوف - ١٩١٠ -
 زيت على قماش - ٧٦ X ٨٤ سم - أمستردام - المتحف القومي ٦١
 شكل (٢٧) حديث عن الموت - كارل سميت روتلوف - ١٩٢٠ -
 ١١٢X٩٧,٥ سم ميونيخ - متحف الفن الحديث ٥٩
 شكل (٢٨) على النهر المنحدر - ماكس بخستين - ١٩١٠ - ٦٥ X ٥٠ سم
 - زيت على قماش - برلين - المتحف القومي الجديد ٧٠
 شكل (٢٩) كاندنسكى امام الطاولة - جابريل مونتر - ١٩١١ - ٥٢ X
 ٧٢ سم - زيت على خشب - المتحف القومي ميونيخ ١٠٠
 شكل (٣٠) مناظر طبيعية ومنازل - واسيلي كاندنسكى - ١٩٠٩ -
 ٩٨X١٣٢ سم - زيت على قماش - أمستردام - متحف استرليجيكي ٩٦
 شكل (٣١) ارتجال - كاندنسكى - ١٩١١ - زيت على خشب ٩٤

صفحة

- شكل (٣٢) مصائر الحيوان - فرانك مارك - ١٩١٣ - ٢٦٦X١٩٦ سم -
 ١٠٥ بازل - متحف كونستا
 شكل (٣٣) التحولات فى وجه إنسان - اليكس فون جولينسكى - ١٩٢٠
 - مجموعة خاصة (ملون)
 شكل (٣٤) بنت مع زهرة الفاوانيا - اليكسى فون جولينسكى - ١٩٠٩ -
 ١٠٧ زيت على خشب أبلكاش - ١٠١ X ٧٥ سم - متحف السيتاج وبيرتال . . .
 شكل (٣٥) الفلاح المهرج - بول كلى - ١٩٣١ - زيت على خشب أبلكاش
 - ٦٧,٣ X ٤٩,٥ سم - مجموعة برفات ١١٥
 شكل (٣٦) حفلة راقصة - بول كلى - ١٩٢٣ ١١٤
 شكل (٣٧) دمية المسرح - بول كلى - ١٩٢٣ - ألوان مائية على أرضية
 طباشيرية ٥١,٤ X ٣٧,٢ سم - برلين مؤسسة بول كلى (ملون)
 شكل (٣٨) الشيخوخة - بول كلى - ١٩٢٢ - زيت على ورق شفاف
 ٣٨X٤٠ سم بازل - المتحف القومى (ملون)
 شكل (٣٩) فتاة ذات معطف أخضر - أوجست ماك - ١٩١٣ - متحف
 كولوف - ٤٣,٥ X ٤٤,٥ سم (ملون)
 شكل (٤٠) الرجل والزهرة - هنريك كاميندونج - ١٩١٨ - زيت على
 قماش ٥٦ X ٦٠ سم - أمستردام - المتحف القومى ١٤٤
 شكل (٤١) السجين - كريستيان رولفس - حفر خشبى ١٢٨
 شكل (٤٢) صورة شخصية للناقد هيرواث والدين - أوسكار كوكوشكا -
 ١٩١٠ - ٦٨ X ١٠٠ سم ١٤١
 شكل (٤٣) السامرى الطيب - هنريك - نوين - ١٩١٤ ١٢٩
 شكل (٤٤) اللاجئ - أوسكار كوكوشكا - ١٩١٦-١٩١٧ - ميونيخ -
 زيت على قماش ١٤٣
 شكل (٤٥) كبرياء الريح العاصفة - (العاصفة) كوكوشكا - ١٩١٤ -
 ٢٢٠X١٨١ سم - بازل - متحف كانستا ١٤٢
 شكل (٤٦) ساحر الشعابين - الفريد كوبن - ١٩٠٨ - رسم مائى ملون -
 ٢٧,٣ X ٢٣,٧ سم ١٥١

- شكل (٤٧) صورة شخصية للفنان - لوديج ميدنر - ١٩٠٨ - زيت على قماش
 ٢٧,٥ × ٢٩ سم - متحف سيرلاندا - المعرض الجديد ١٥٥
- شكل (٤٨) منظر طبيعي للرؤيا-لوديج ميدنر-١٩١٣-المعرض القومي-برلين . . ١٥٤
- شكل (٤٩) المستحمون - ٢ - ليونيل فينجر - ١٩١٧ - ١٠١ × ٨٥ سم -
 مجموعة هاري فولد - لندن ١٤٩
- شكل (٥٠) صورة شخصية - ايجون سخيل - ١٩١٠ - رسم بالقلم مع التامبرا
 - ٥٥,٨ × ٣٦,٩ سم - الباريتانا - فينا ١٥٧
- شكل (٥١) سكرة الموت (الاحتضار) - ايجون سخيل - ١٩١٢ - ٨٠ × ٧٠ سم
 ميونيخ - متحف ستاج الحديث ١٥٩
- شكل (٥٢) العائلة - ايجون سخيل - ١٩١٨ - ١٦٠ × ١٤٩ سم - زيت على
 قماش - فينا ١٦١
- شكل (٥٣) الكتدرائي - ارنست بارلاخ - ١٩٢٢ - حفر خشبي ١٦٥
- شكل (٥٤) والد ووالدة الفنان - أتوديكس - ١٩٢٤ - زيت على قماش . ١٧٣
- شكل (٥٥) صورة شخصية - للروائية (سيلفون - هاردين -) اتوديكس -
 ١٩٢٦ ١٨٠
- شكل (٥٦) آلة الحرب - صورة شخصية - أتوديكس - ١٩١٥ ١٧٢
- شكل (٥٧) المسيح الأحمر (المسيح المخرج بالدماء) - لوفيس كوراث -
 ١٩٢٢ - زيت على خشب أبلكاش - ١٣٥ × ١٠٧ - ميونيخ - متحف ستاج
 الحديث ١٧٠
- شكل (٥٨) تاجر الرقيق الأبيض - جورج جروسز - ١٩١٩ - ألوان مائية وحبر
 - ٤٢ × ٣٠ سم - برلين - المتحف القومي ١٧٩
- شكل (٥٩) الجنازة - جورج جروسز - ١٩١٧-١٩١٨ زيت على قماش ١١٠ ×
 ١٤٠ سم - المتحف القومي ١٧٦
- شكل (٦٠) صورة شخصية للفنان بمتديل أحمر - ماكس بيكمان - ١٩١٧ -
 زيت على قماش - ٦٠ × ٨٠ سم - متحف ستاج ستلاجرى ١٨٦
- شكل (٦١) الانزال - ماكس بيكمان - ١٩١٧ ١٨٣
- شكل (٦٢) رؤية كبيرة للموت - ماكس بيكمان - ١٩٠٦ ١٨٤

- شكل (٦٣) الليل - ماكس بيكمان - (١٩١٨-١٩) زيت على قماش - دور
سلدورف ١٨٧
- شكل (٦٤) صباح الخير مسيو جوجان - بول جوجان - ١٨٨٩ - زيت على
قماش - ٧٤ X ٩٢,٥ سم - المتحف القومي (بيرو) ٢٠٥
- شكل (٦٥) أوهايو - بول جوجان - ١٨٩٣ - زيت على قماش - باريس -
مجموعة بارقات (ملون)
- شكل (٦٦) القارب المبحر - موريس فلانك - ١٩٠٦ - زيت على قماش -
٥٠ X ٦٥ سم (ملون)
- شكل (٦٧) على البار - موريس فلانك - ١٩٠٠ - ٣٢ X ٤٠ سم - آفينون
مجموعة موسى كالفات ٢٢٣
- شكل (٦٨) الشجرة العجوز - اندري دوريان - (١٩٠٥-١٩٠٤) باريس -
المتحف القومي للفن الحديث ٣٣ X ٤١ سم ٢٠٨
- شكل (٦٩) الراقصون - اندري دوريان - (١٩٠٧-١٩٠٦) زيت على قماش
- باريس - مجموعة ليل - ٤٤ X ٤٩ سم ٢٠٩
- شكل (٧٠) فتاة باريسية من مونا مارتر - كيس فون دونجن - ١٩٢٠ - متحف
لي هافر (ملون)
- شكل (٧١) المهرج الأحمر - كيس فون دونجن - ١٩٠٥ - ٦٠ X ٧٤ سم -
باريس - مجموعة ليكول ماينجين (ملون)
- شكل (٧٢) فاطمة وفرقتها الغنائية - كيس فون دونجن - ١٩٠٦ - ٨١ X ١٠٠ سم
- باريس - مجموعة فازس ٢١٤
- شكل (٧٣) رأس السيد المسيح - جورج روة ٢١٩
- شكل (٧٤) زواج برج إيفل - مارك شاجال ٢٣٨
- شكل (٧٥) صورة ذاتية للفنان - بابلو بيكاسو - ١٩٠٦ - زيت على قماش
٧٠ X ٩٠ سم - متحف الفن الحديث ٢٥٠
- شكل (٧٦) الراقصون الثلاثة - بابلو بيكاسو - ١٩٢٥ - لندن - ٢١٥ X ١٤٣ سم
- زيت على قماش ٢٥٢
- شكل (٧٧) رأس امرأة نائمة - بابلو بيكاسو - ١٩٣٢ - لندن - المعرض العام
٤٤ X ٥٣ سم - زيت على قماش ٢٥٣

- شكل (٧٨) المرأة الباكية - ييكاسو ١٩٣٧ - ٤٩ X ٦٠ سم ٢٤٩
- شكل (٧٩ ، ٨٠) جورنيكا - بابلو ييكاسو - ١٩٣٧ - ٧٧٦ X
- ٣٤٩,٣ سم . نيو يورك ٢٥٤
- شكل (٨١) تغير حر بعد ديلا كرواه - بابلو ييكاسو - ١٩٥٥ ٢٤٩
- شكل (٨٢) السيرك الأزرق - مارك شاجال - ١٩٥٠ - ٣٥ X ٢٧ سم - لندن . . . (ملون)
- شكل (٨٣) صورة شخصية للممرض المعالج - فان جوج - ١٨٨٩ -
- ١٨,٢٥ X ٢٤ بوصة في مصحة سان ريمي (ملون)
- شكل (٨٤) صورة شخصية لحايم سوتين - أميدو مودلياني - المتحف القومي
- ستيجارت (ملون)
- شكل (٨٥) فتاة صغيرة داخل محلول - حايم سوتين (ملون)
- شكل (٨٦) بوتريه ماريان - حايم سوتين - ١٩٢٩ - متحف الفن الحديث
- نيو يورك ٢٤٣
- شكل (٨٧) امرأة ذات رداء أحمر - حايم سوتين - مجموعة خاصة - نيو يورك . . . ٢٤٣
- شكل (٨٨) الغلام المرتل - حايم سوتين - ١٩٢٨ - باريس ٢٤٣
- شكل (٨٩) عارية ذات شعر طويل - مارسيل جرومير - ١٩٥٧ - باريس . . ٢٣٢
- شكل (٩٠) العسكر يدمروا القيم - جورج جروز ١٧٥
- شكل (٩١) رينير ماريا ريلك - صورة شخصية - الفنانة (بولا - مودر
- سوهن - - بيكر) ١٩٠٦ - المعرض القومي ببرلين ١٦٤
- شكل (٩٢) القطتان - فرانس مارك - ١٩١٢ - ٩٨ X ٧٤ سم - زيت على
- قماش - متحف بازل ١٠٣
- شكل (٩٣) قهوة تركي - أوجست ماك - ١٩١٤ - زيت على قماش ٢٥
- X ٣٥,٥ سم - بون - المتحف القومي ١٢٠

الوثائق

صفحة

- ١ - ملصق خاص بمعرض لجماعة الجسر - من تصميم اريك هيكل سنة ١٩١٢ ٣٤
- ٢ - دليل مجمع لمستنسخات الحفر الخشبية سنة ١٩١٢ - من تصميم ارنست لوديج كيرشنر وخاص بجماعة الجسر ٣٦
- ٣ - دليل مجمع لمستنسخات الحفر الخشبية خاص بـ (الكرونيك) لأعمال جماعة الجسر ومن تصميم ارنست لوديج كيرشنر ٣٩
- ٤ - ملصق لمعرض جماعة اتحاد الفنانين الجدد بمونيخ سنة ١٩٠٩ - من تصميم واسيلي كاندنسكى ٨٢
- ٥ - غلاف منشورات جماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢ - من تصميم واسيلي كاندنسكى ٨٧
- ٦ - ملصق لغلاف مجلة (العاصفة) سنة ١٩١٠ - من تصميم اوسكار كوكوشكا ١٣٦
- ٧ - ملصق إعلاني لمعرض الفن المعاصر الثاني - من (١-٨) مايو سنة ١٩٤٨ بالقاهرة ٧٦
- ٨ - ملصق خاص بمعرض جماعة الجسر سنة ١٩٠٨ - من تصميم اريك هيكل ٤٩
- ٩ - غلاف نشرة الدورة الرابعة لمجمع أعمال جماعة الجسر - وخاص بالفنان شميث روتلوف - تصميم كيرشنر ١٩٠٩ ٣٦

المراجع العربية

- ١-أرنولد هارزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة د . فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١ - الجزء الثانى .
- ٢-جان برتليمى - بحث فى علم الجمال ، ترجمة د . أنور عبد العزيز - دار النهضة - الفجالة - ١٩٧٠ .
- ٣-جيروم ستولنيتز - النقد الفنى - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية - ١٩٨١ .
- ٤-حسن سليمان - حرية الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ - ٢٤×١٧ سم .
- ٥-حسن محمد حسن - الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربى .
- ٦-زينب عبد العزيز - أوجين ديلاكروا - من خلال يومياته - دار المعارف بمصر - ١٩٧١ .
- ٧-د . زكريا ابراهيم - مشكلة الفن ، مكتبة مصر - بالفجالة - ١٩٧٦ .
- ٨-د . عبد الرحمن عيسوى - معالم علم النفس ، دار الفكر الجامعى .
- ٩-د . عبد العزيز القوصى - أسس الصحة النفسية ، مكتبة نهضة مصر - القاهرة طبعة خامسة - ١٩٧٥ .
- ١٠-د . عبد الفتاح حسن أبو علبة ، د . اسماعيل ياغى - تاريخ أوربا الحديث والمعاصر ؛ دار المريح - الرياض - المملكة العربية السعودية - سنة ١٩٧٠ .
- ١١-د . عبد المعطى محمد - مشكلة الإبداع الفنى - رؤيا جديدة - دار الجامعات المصرية - الاسكندرية سنة ١٩٧٧ .
- ١٢-عبد الحليم محمود السيد - الإبداع والشخصية - دراسة سيكولوجية - دار المعارف سنة ١٩٧١ .

- ١٣- د . محمود بسيونى - التربية الفنية والتحليل النفسى ، دار المعارف - مصر
١٩٧٢ .
- ١٤- د . محمود بسيونى - أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب - القاهرة - الطبعة
الأولى - ١٩٨٠ .
- ١٥- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلى - العالم القديم ، دار المعارف بمصر
١٩٧٠ - طبعة ثانية .
- ١٦- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلى - عصر النهضة - دار المعارف
بمصر سنة ١٩٦٩ .
- ١٧- د . مصطفى غالب - (تقديم) فى سبيل موسوعة نفسية - منشورات دار
المكتبة - الهلال - بيروت - ١٩٧٨ .
- ١٨- د . مصطفى غالب - (تقديم) الانهيار العصبى (الهستيريا) - منشورات
دار المكتبة - الهلال - بيروت - ١٩٧٨ .
- ١٩- د . مصطفى حجازى - الفحص النفسائى - مبادئ الممارسة النفسية - دار
الطبعة للطباعة والنشر - بيروت .
- ٢٠- د . مصطفى سويف - العبقرية فى الفن ، مطبوعات الجديد - العدد ١٧ سنة
١٩٧٣ .
- ٢١- د . محمد حماد - تكنولوجيا التصوير - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣
طبعة أولى .
- ٢٢- د . نعيم عطية - العين العاشقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ .
- ٢٣- د . نعيم عطية - حصاد الألوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .
- ٢٤- د . نعيم عطية - التعبيرية فى الفن التشكيلى - دار المعارف - القاهرة عدد
(٦٥) .
- ٢٥- نعمت اسماعيل - فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك دار
المعارف بمصر - ١٩٧٦ .

- ٢٦- نعمت اسماعيل - فنون الشرق الأوسط - من الغزو الإغريقى حتى الفتح الإسلامى - دار المعارف بمصر - ١٩٧٥ .
- ٢٧- نعمت اسماعيل - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - دار المعارف بمصر - طبعة الثانية ١٩٧٥ .
- ٢٨- هربرت ريد - تعريف الفن - ترجمة د . إبراهيم إمام ، د . مصطفى الأرنؤوطى - دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٢ .
- ٢٩- هربرت ريد - تربية الذوق الفنى - ترجمة / يوسف ميخائيل دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٧٥ .
- ٣٠- د . يوسف مراد - علم النفس فى الفن والحياة ، كتاب الهلال - العدد ١٨٧ - ١٩٦٦ - دار الهلال .

* * *

المراجع الأجنبية

1. Aime Azar-Le Veil D. La Conscience Picturale en Egypt Le Caire 1954.
2. Bernard Denvir - Impressionism - London - 1974.
3. Brian Petric - Van gogh. Phaidon - Yugoslavia - 1979.
4. Enriqueta Harris - Goya - 1975 - Phaidon Press.
5. Douglas Hall - Klee - Phaidon - 1977 - by phaidon press Limited.
6. Gerhardus - Expressionism - Phaidon. Oxford - 1979 - Amsterdam.
7. Joseph - Emile Muller - A. dictionary of expressionism - ISBN - 1973.
8. Keith Roberts - The Impressionists and post - impresionists - phaidon. Italy - Milan - 1978.
9. Nicholas Wadley - Gauguin - phaidon - Italy Milan - 1978.
10. R.H. Fuchs - Dutch painting.
11. Renata Negri - Matisse and Fauves. Lanplight publishing, Inc, New York - 1975.
12. Roland Penrose - Picasso - phaidon - paris 1974.
13. Thames and Hudson - Elgreco - 1977 Italy.
14. Thames and Hudeson - primitive - painters - London - 1978.
15. The Macmilan - Encyclopedia of art-Trewin capplestone. Limited - 1977.
16. Peter and Linda Murray. The penguin Dictionary of Art - Artists - U.S.A. - 1978.
17. Wolf - Dieter Dube - The expressionists Thames and Hudson. London - 1977.
18. Waldemar George - par - la peinture Expressionists - Editions almetry Somogy - Paris.

| | |
|--------------------|----------------|
| ١٩٩٤ / ٢٣٥٤ | رقم الإيداع |
| ISBN 977-02-4345-X | الترقيم الدولي |

٣ / ٩٣ / ٢٠

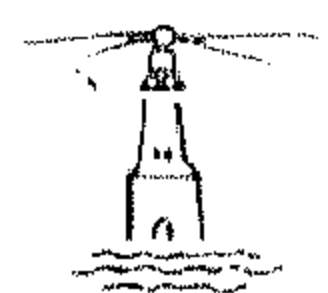
طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

دكتور مصطفى محمود محمد يحيى

- ولد بالقاهرة ١٩٤٨ .
- دكتوراة فلسفة الفنون فى النقد الفنى
- بمرتبة الشرف الأولى سنة ١٩٨١ - أكاديمية الفنون .
- أقام العدد من المعارض التشكيلية فى الفترة (٧١ - ١٩٩٣) .
- أشترك فى المعارض الرسمية .
- نشر عشرات الدراسات النقدية فى الفن التشكيلى والسينمائى .
- صدر له مؤلفى - التذوق الفنى والسيهما سنة ١٩٩١ .
- القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ودراما اللوحة سنة ١٩٩٣ .
- عضو جمعية أتيلية القاهرة للفنانين والكتاب .
- عضو نقابة التشكيليين - شعبة تصوير .
- عضو مؤسس بجمعية خريجي معهد النقد الفنى .
- عضو هيئة التدريس بالمعهد العالى للنقد الفنى (دراسات عليا) .



١٥٧٠٨١



دار المعارف